من احدى الزوايا

الحرب على العقل العربي

(١)

من الضرورة بمكان حين نتكلم في الفن والادب اليوم ان نبدأ الكلام بالعودة الى « تاريخية » ما نتكلم عنه ، ذلك ان الكثير من التشويش ، والوعي الزائف يرافق هذه الايام بعض الكتابات التي لا يهمها شيء اكثر من اهتمامها بالموضات السائدة ، والتي غالباً ما تستجيب لها استجابة غير واعية ، لا تاريخية ، فلا تبث اكثر من « وعي زائف » باسم مصطلح « التجاوز الحضاري » الذي يختار براهينه من « الاخر » فلا يؤسس ـ إن أسس لشيء أصلاً ـ الا الى ما يعمق « التبعية » ويجعل منها واقعاً تستجيب له بعض العقول اللاهثة وراء هذا المفهوم الزائف ، هو الاخر ، (مفهوم التجاوز الحضاري) .

وعلى هذا ، ينبغي الآن اكثر من اي وقت مضى ان ندرك ، وعن وعي ، الدوافع السياسية التي تقف وراء عديد الدعوات الادبية والفنية ، هذه الدعوات بما تنطوي عليه من اتجاهات تمثل « تحالفات » غير مقدسة ضد كل ما هو « هوية تاريخية » او يعبر عن « حقيقة حضارية » بخلاف ما يراه الغرب ، اويريده . فهناك محاولة لتحطيم « الاثار » وهدمها لانها « مرجعيات » يجب ـ بحسب هذا المنطق ـ تحرير الذاكرة منها لتسهل عملية استباحة هذه الذاكرة .. فهي وان كانت تمثل « قيمة » فإنها في المعيار العولمي ، « قيمة زائدة » يجب التخلص منها لان وجودها يشكل اعاقة لمسار العولمة نحو استباحة « ذاكرة الاخر » .

ـ وينبغي ان يكون وعياً كلياً وشاملاً بالكيفية التي يعمل فيها « الغرب الثقافي » في مثل هذا التوجه ، فهو يعمل بوصفه مؤسسة قد لا يكون لها كيان منظور ، ولكنها تنطلق من ثوابت تاريخية بالنسبة ، لزعزعة الثوابت التاريخية للاخر ـ غير الغربي . ان الغرب يرى ، ويؤكد : ان الثورة الفرنسية اعد لها الفلاسفة . وان الذين دعوا الى « الولادة الثانية لليونان » في القرن التاسع عشر هم الشعراء ورجال الادب ... وفي هذه الايام نجد العديد من رجال الفكر والثقافة الغربيين يرون او يدعون الى ان تكون العولمة هي الباب المفتوح امام الانسانية نحو المستقبل ـ دون الاشارة الى ان « الرأسمالية الجديدة » بكل ما تحمله من افكار وتوجهات هي المهيمن الكلي ، والشامل ، على هذا المستقبل الذي ترمي العولمة الى صياغته بما يتفق واهداف هذه الرأسمالية ، وبما لا يتعارض وتلبية مصالحها ..

من هنا سيصبح البعد الثقافي بعداً مهماً ومقصوداً (مستهدفاً) في مثل هذه العملية التي تحضر فيها الرأسمالية الغربية اليوم الكفن للثقافات والحضارات الاخرى ، وبخاصة تلك التي تمتلك اصولاً تاريخية ومقومات روحية .

(٢)

ونحن حين نتكلم على مواجهة العولمة بطابعها وبتوجهاتها .. علينا ان نجعل لهذه المواجهة اسسها الاكيدة ، ومنطلقاتها الواضحة . واذا كان لنا هنا ان نقترح شيئاً من هذا ، فإننا نؤكد على مجموعة مستلزمات ـ في مجال الثقافة تخصيصاً ـ لاننا من خلالها نتعرض اليوم لعمليات استعمار العقل :

ـ فأولاً : ينبغي التأكيد على النظرية التراثية الجديدة . وعلينا في هذا ان نؤكد ان التراث ليس ارثاً .. وانما هو جذورنا العميقة الممتدة في هذه الثقافة متواصلة الوجود ، وهو خبرات واسعة علينا ان نكتسبها لنغني حاضرنا بها ، فنحن نذهب مع وجهة النظر التي تقول بقومية التراث ـ بمعنى كونه « جماع تراث هذه الامة » (طيب

تيزيني ـ من التراث الى الثورة ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ١٩٧٦ ـ ص ٢٦٣) ذلك ان التراث بوصفه تراث امة ، يجب ان ننظر اليه نظرة قومية ـ وهي ما يحتمها كون التراث هو « تلك اللحظة التاريخية في امتدادها وديناميتها .... » (نفسه ص ٢١٧) .

ان هذه النظرة التراثية الجديدة تنطلق من / وتقوم على واقع انتماء ذاتي الى هذا التراث من خلال الارتباط ـ ذاتاً وتراثاً ـ بآفاق اللحظة القومية الحاضرة .. هذه اللحظة التي تمثل في ما تمثله « استعادة متبصرة بموجبات ومقتضيات المرحلة القومية المعاصرة في الوطن العربي وبآفاقها المستقبلية التقدمية » (نفسه : ٢٧٥) .

ـ وقد يطرح السؤال ـ من خلال البحث في النظرية التراثية الجديدة ـ عن هذه الاهمية . والاولوية التي نعطيها للتراث ضمن الحاضر ، فنقول : إن للعنصر التراثي اهميته الكبيرة في الحاضر ، ذلك ان « الوعي المغاير ـ السلفي » انما يتم تشكيله وبناؤه على اساس تراثي ، وذلك من خلال فهم التراث « فهماً رجوعياً » بالعودة اليه والانغلاق داخل محددات معينة فيه ـ لذلك لابد لهذه النظرة التراثية الجديدة ان تنطلق بالبحث في التراث من حالة انفتاح عقلي على العصر وليس الانغلاق الذهني على الماضي وفي حدوده .

ـ واذا كنا نجد ، في دراستنا الواقع العربي باشكاليات علاقاته الخارجية وعوامل الصراع فيه ، ان الوعي الذاتي للانسان في هذا الواقع يتكون « قومياً » فإن علينا ان نتخذ من هذا الوعي في بعده هذا وفي تشكيله وبنائه اساساً في علاقتنا بالتراث ومنطلقاً في قراءتنا له قراءة ذاتية قومية صحيحة .

وثانياً : توحيد الثقافة العربية على اساس قاعدتها القومية ـ الحضارية بما يجعل منها « ثقافة امة » .

وثالثاً : تطهير مفهومات : المعاصرة والحداثة ، وما بعد الحداثة من تواصلات التبعية مع نظرية المركزية الاوربية والفكر الاستعماري . وعلينا في هذا ان ناخذ بالروح التي سادت واقع الحركة النهضوية العربية في القرن التاسع عشر ، ونمتد بتلك الاطروحات في حركة تواصل من جهة .. ومن جهة اخرى بوضعها في أفق قومي جديد نحافظ فيه على امتلاكنا ذاتيتنا الحضارية ـ القومية من واقع اللحظة الحاضرة . فهذا هو ما يساعدنا على امتلاك (بناء) شخصية متميزة .

ورابعاً : علينا في هذا كله ان لا نقلل من شان التحدي الاستعماري الذي يزداد شراسة ـ فهو تحدٍ ذاتي ـ حضاري ، وانساني ـ تاريخي ، واجتماعي ـ ثقافي ، واقتصادي ـ سياسي .. يقوم على عامل الغزو الخارجي ، وياخذ بتحقيق نظرية التبعية له ـ هذا التحدي الاستعماري هو الذي اجهض الثورة الاجتماعية العربية فنبذ الطبقة المتوسطة خارج تاريخه ، معطلًا دورها .. وهو الذي اجتث عمليات التحول نحو الاشتراكية ، لانه يريد الوصول بنا الى اقتصاد السوق .. وهو الذي اخمد الكثير من بوادر الثورة الثقافية العربية المرشحة للنهوض بالعقل العربي ، فاسلم العقل والواقع العربيين الى سلفية ظلامية ، ورؤية متخلفة للواقع .. طارحاً نظرية التبعية الثقافية ، وعاملًا على تحقيقها بديلًا عن الثورة الثقافية القومية التي من شانها التحول بالانسان والفكر والمجتمع الى ما يمثل عملية تحويل قومي توحيدي في مستوى الامة .

(٣)

ان الاتجاه التلفيقي في الفكر العربي الحديث يبرز اليوم امام العولمة كما لم يبرز امام اية فكرة سابقة عليها او اتجاه اراد ان تكون له السيادة والغلبة .

ـ فهناك من ينظر الى العولمة كونها تمثل قيم حضارة اخرى وثقافة اخرى ومجتمعات اخرى ـ بل وناتج حركات فكرية او سياسية واقتصادية اخرى (وهذا صحيح) ، ولكن علينا ان « نختار » منها ما يتناسب ومسار تاريخنا الخاص ـ فلا نعتنقها كلية ، ولا ننبذها كلية .

ـ وهناك من ينظر الى العولمة كونها تمثل توجهاً / اتجاهاً عالمياً ، وانها تطرح علينا مسالة تقع في اطار ما يسمى بالتفاعل الحضاري العالمي الذي يدخل بصيغة او بأخرى في تركيب / تكوين الحضارات الاخرى ، وبالتالي في تركيب / تكوين (اعادة تشكيل ؟) ثقافة المرحلة الحاضرة ـ وعلى ذلك يرى اصحاب هذه النظرة انه ينبغي علينا القبول بالعولمة من منطلق استيعاب « فكرها » استيعاباً نعزز به الموجبات والمقتضيات والافاق الجديدة للعصر الذي نعيش فيه .

ـ وهناك من يرفض العولمة ـ وهذا الرفض رفضان : رفض قائم على اسس الثقافة القومية ، والهوية التاريخية والشخصية بخصوصيتها الحضارية ـ لا من موقف الانغلاق داخل هذه الاطر الثلاثة ، وانما على اساس الحوار الحضاري المتكافيء .

ورفض آخر مطلق ، لا يستوعب الحاضر ، وعياً وحركة ، ولا يتقدم بالماضي باتجاه تحريكه على اسس ايقاع العصر .. بل يكتفي بالقول : ان العولمة ، نظاماً ونظرية ، تقدم برهاناً قاطعاً عن مضمون الشر ـ الذي يتحرك به « الغرب الامريكي » اليوم باتجاه الحضارات والثقافات الاخرى لاسلامها الى ضرب من العدمية التاريخية والحضارية والثقافية .. وانها « نظرية هيمنة » لا تعكس غير صورة الاستعمار بشراسته المتجددة ـ بانية تصورها / موقفها هذا على ثوابت ايديولوجية تؤكدها رحلة تاريخية مديدة من المواجهة مع الغرب .

(٤)

ان العولمة لم تكتب تاريخها بعد على نحو واضح ، الا ان مقوماتها ـ او الممهدات ـ لها تاريخها الذي هو ، في حقيقته ، تاريخ غير مشرف للانسانية (وهو ما يتمثل في الاستبداد الغربي الاستعماري ، والاستغلال الرأسمالي والعدوان العسكري على سيادة الشعوب الاخرى) .. وهذا هو كل ما اكده الغرب تجاه الشعوب الاخرى في العصر الحديث .

ـ فالعولمة مرتبطة بحقيقة ، وتمثل واقعاً مطلوباً تحقيقه . لذلك ينبغي ان لا ندخلها ، ونحن نتعامل معها ، في منظومات التأويل .. ذلك ان لها آفاقها العملية اولاً ، والنظرية ثانياً .. بالسعي لتكوين اتجاه شامل يرمي الى اخضاع العالم لمنطقه السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي .

ـ ومع ان علاقتنا ، نحن العرب ، بالعولمة ما تزال في نطاق العلاقة المجردة ، الا اننا ننطلق في موقفنا منها ، مما تمثل / تحمل من « جبرية » لا تدعونا الى « الاعتقاد » فقط ، بل والى القبول والتسليم تسليم راضخ .

ـ وهي في موقفها ضد تاريخية الانسان الحضارية وضد ثقافته القومية وهويته ، انما تعمل على فصم هذا الانسان عن نفسه ، بحيث يترك هذا كله جانباً ، ولا يفكر الا بمسالة : كيف يضم نفسه الى العالم ـ بالمعنى العولمي .

(٥)

بعد هذا كله ، هل لنا ان نتساءل : لماذا يريد لنا الغرب ، اليوم ، نظاماً مختلفاً يقوم عليه « وجودنا » في الغد (الذي سيكون في مثل هذه الحال « غياباً » عن مسرح التاريخ) ؟

في الحقيقة إن توجهات الغرب هذه تهدف الى اخراج العرب من التاريخ .. الامر الذي يدعونا اليوم ـ ربما اكثر من اي وقت مضى ـ الى ان نفكر لانفسنا من اجل غدنا ـ الذي لا نريد له ان يشهد خروجنا من التاريخ :

ـ ان علينا ، أولاً ، ان نفكر ، ونعمل ، بوصفنا أمة ذات وجود تاريخي وعمق حضاري وثقافي .

ـ وعلينا ، ثانياً ، ان نفكر بثقافتنا ، ومن خلال ثقافتنا العربية ... في الأسس التي ينبغي ترسيخها ، وفي المحددات التي علينا ان نضعها ، وفي المنطلقات الجديدة التي نرى وجوب اتخاذها من قبلنا ، ليس فقط لبناء رؤية ثقافية واضحة ، وإنما ، ايضاً ، لنجعل من هذه الثقافة بعدنا الانساني الممتد في رؤيا زمانية تنطلق من خصوصية المكان بوصفه مكاناً حضارياً قامت فيه واحدة من اهم الحضارات الانسانية في التاريخ .

وعلينا ، ثالثاً ، ان نبني ذاتيتنا الجديدة على اساس فلسفي وفكري واضح ، لنمتد في المطلق ، او المجرد ، وانما لنكون في الموقع الفاعل من عصرنا الذي يتيح لنا ان نبني حضارتنا الجديدة ـ وهي حضارة ان اكدنا على ضرورة بعدها القومي ، فإن البعد الانساني هو الاخر ، حاضر فيها .

ـ وعلينا ، رابعاً ، ان نعزز رؤيتنا القومية ، وذلك من خلال تنمية / انماء فكرنا القومي العربي الذي يواجه اليوم اكبر التحديات ، التحديات التي يخلقها هذا الغرب في داخل المجتمع العربي ، او تلك التي يواجهنا بها من الخارج .. فهذا الفكر القومي العربي هو المستهدف .. لا لشيء الا لأنه ركيزة عقل الامة ، ومحور وجودها العقلي ..

ماجد صالح السامرائي

حوار البداوة والحضارة في ضوء النصوص المسمارية

• أ . د . فاضل عبد الواحد

من المعلوم ان الاستيطان في العصور القديمة ، كما اليوم ايضاً ، يمكن ان يتخذ بصورة عامة نمطين رئيسيين : اما في المدن حيث يقيم الحضر واما في البوادي حيث يوجد البدو . وبقدر ما يتعلق الامر بوادي الرافدين ، فان أقدم الاشارات الى البداوة والقبائل البدوية قد وردت في نص مسماري للأمير السومري اياناتم (Eanna Tum) من سلالة لجش الاولى في حدود ٢٥٠٠ قبل الميلاد ، حيث يذكر بانّ (اياناتم) كان يحمل اسمين احدهما سومري (mu — kalamma) والآخر بدوي (mu — Tidnu) . وتطلق كلمة Tidnu على البدو الذين كانوا يعيشون في البوادي المتاخمة للجهات الغربية من وادي الرافدين كما استعمل السومريون في لغتهم أيضاً كلمة مارتو (martu) للدلالة على القبائل الامورية (من الصيغة الاكديه Amurru ، معنى الغرب وبلاد الشام ايضاً دلالة على مواطنهم الى الغرب من وادي الرافدين) .

ونقرأ في الالواح المسمارية التاريخيه ان البدو الا موريين بدأوا يهددون المراكز الحضارية في وادي الرافدين منذ زمن الملك الاكدي شار - كالي - شاري (٢٢٥٤ - ٢٢٣٠ ق.م) وان الملك الاكدي هاجمهم في اماكن استيطانهم في المرتفعات الجبلية الواقعة بين تدمر ودير الزورالتي ذكرتها الالواح المسمارية بهيئة بسار ويسير وياسالا ايضاً والتي شخصت على انها مرتفعات بشري حالياً ، ويبدو ان هجرة الاموريين في العصر الاكدي لم تكن على هيئة موجة كبيرة ولكن على شكل افراد وجماعات صغيرة ويظهر ان خطر القبائل الامورية وهجماتهم على وادي الرافدين اخذت تزداد بمرور الزمن فيذكر الملك السومري شو - سين (٢٠٣٨ - ٢٠٣٠ ق.م) من سلالة اور الثالثة ، بانه « بنى سوراً سماه » « Murig Tidnu » « الذي يصد البدو الاموريين » ولكن هذا الانتصار كان في الواقع مؤقتاً في ضوء التطورات التاريخية اللاحقة ، ففي زمن آخر ملوك سلالة اور الثالثه ابي - سين جاءت الموجة الاولى من الامويين ودخلت بلاد سومر واسقطت هذه السلالة في حدود ٢٠٠٦ ق.م ، وعندها تقاسمت السلطة السياسية سلالات امورية متعاصرة هي سلالة ايسن ولارماواشنونا ......ويبعدها يقرب من قرن على وصول الموجة الامورية الاولى انحدرت موجة امورية اخرى من جهات الفرات الاعلى والاوسط ونتج عنها قيام سلالة بابل الاولى على يد الاموري سوموآبوم . هذا وقد اوردت الالواح المسمارية اسماء قبائل امورية كثيرة استوطنت مناطق مختلفة من وادي الرافدين نذكر منها قبيلة الخانيين على الفرات قرب « ابو كمال » وفي منطقة عانه (خانة) ، وقبيلة يموت يعل في المناطق الواقعة الى الشرق من دجلة ، وقبيلة امنانم في منطقه الوركاء ، ويخرورمُ مابين الفرات الاسفل وديالى وسوتو غرب الفرات الاوسط وقبيلة بني - يمينا في ماري (تل الحريري) على الفرات في سوريا .

● مما تجري ملاحظته اننا عندما نتكلم عن القبائل الامورية وغيرها من قبائل الجزيرة فاننا لا نعني بطبيعة الحال انها كانت تستوطن المناطق الصحراوية ، بل على العكس من ذلك فان تلك القبائل كانت تتنقل في البوادي ومن اطراف الجزيرة طلباً للمراعي ولنا ان نتصور بان حركتها في التنقل كانت بطيئة قبل ظهور الجمل في المنطقه في حدود القرن الثاني عشر قبل الميلاد . وكانت القبائل البدوية على اتصال دائم بالقرى الزراعية والمدن حيث كانوا يتزودون منها بين حين وآخر بالحبوب والتمور والادوات والسلاح ويبيعون ما تنتجه مواشيهم من وبر وصوف وشعر . وكان مجيء هؤلاء الى الرافدين في العصر الاكدي واور الثالثه على هيئة تسلل من افراد وجماعات صغيرة عاشوا بصفة مرتزقة وعمالاً ولكن هجرتهم الواسعه الى البلاد التي حدثت في زمن ابي - سين آخر ملوك سلاله اور قد أدت الى اسقاط هذه السلاله في حدود ٢٠٠٦ ق.م .

●لقد تضمنت بعض النصوص السومرية اشارات الى هؤلاء البدو الاموريين ربما فسرها بعض الباحثين على انها دليل على كره السومريين لهؤلاء البدو . ولكن هناك اجماعاً بين غالبية المختصين

على ان مثل هذه الاشارات «ليست دليلاً على نعرة او بغض قومي بقدر ماهي مظهر من مظاهر احتقار الحضارة للبداوة او العداء المأثور بين الحضر والبدو . معروف ان هناك بوناً شاسعاً بين الحياة في المدينة والحياة في البادية فالمدينة تعني الاستقرار والاستيطان بينما البداوة تعني التنقل طلباً للماء والكلأ . وفي المدينة يخضع المواطنون لا حكام قانون مدون يحدد حقوق الفرد وواجباته اتجاه المجتمع وعلى الجميع طاعة السلطة وتنفيذ اوامرها . اما في البادية فتسود الاعراف والتقاليد ويخضع البدوي الى قوانين « شفوية » هي محصلة تلك الاعراف والتقاليد الموروثة . ففي الوقت الذي اخذ القانون السومري (قانون اور نمو من سلالة اور الثالثة) بمبدأ التعويض (دفع الغرامة) عن الاضرار الجسدية التي يحتها شخص على آخر ، نجد ان اعرف البادية تقر مبدأ القصاص : « العين بالعين والسن بالسن » . وبالفعل فقد اخذت القبائل الامورية بهذا المبدأ في قوانينها التي شرعت بعد استيلا ئها على الحكم في وادي الرافدين ، كما يظهر جلياً من قوانين الملك البابلي حمورابي (١٧٩٢ - ١٧٥٠ ق.م) . وكانت المدن السومريه مراكز حضاريه تزخر بالحياة والحركة وكل مظاهر الترف والرفاهية والعمارة الدينية والمدنية كالمعبد والزقورات والقصور والبيوت والاسواق والاسوار ذات الابراج ......وفي ملحمت كلكامش يجد الباحث صورة مقارنة كما تخيلها الاديب البابلي ، بين حياة البطل في الوركاء حيث الرخاء والعمران ومظاهر الحياة الحياة المتحضرة وبين صاحبه انكيدو الذي خلقته الالهة آرورو في البادية مع حيوانات الوحوش ، يجري معها ويتزاحم عند مورد الماء ......

« هو المتناهي في الحكمة
الذي عرف الاسرار وكشف الخفايا
وجاء بالاخبار من ازمان ما قبل الطوفان
لقد سلك طرقاً بعيداً متقلباً بين التعب والراحة
بنى سور الوركاء وسياج معبد اي - المقدس
انظر الى سورها الذي يشبه طوقاً من نحاس
واستعرض شرفاته التي لا يقدر ان يضاهيها احد
امسك باسكفته الحجرية الموجودة منذ القدم
اقترب من معبد اي - انا ، بيت عشتار ،
الذي لايضاهيه ملك من الايتن او انسان
ثم اصعد فوق سور الوركاء وتمشَّ عليه
تفحص اسس قاعدته وتحرَّ بناءه
اليس بناءُ اسسه بالاجر !
وهلا وضع اسسه الحكماء السبعة !

هذا في جانب ، وفي الجانب الاخر تعطي الملحمة وصفا لحياة انكيدو وهو يجري في البوادي مع حيوان الوحوش وتصفه بهيئة مخلوق ضخم الجثه يغطي جسمه شعر كثيف ، ثم تشبه جدائله المنسابة شكل ظفائر سنابل الحنطة . وتعبيراً عن عزلته في عالم البرية وعن حياته البدائية ، فقد قالت عنه الملحمة انه « لا يعرف الناس ولا البلاد » « nishu umatam » اي انه لم يالف الحياة الاجتماعية التي تعودها الناس في المدن المنتشرة في طول البلاد وعوضها :

« كان الشعر يكسو جسمه وكان شعر رأسه كشعر امرأة
ونمت خصل شعره مثل سنابل الحنطة
انه لا يعرف الناس ولا البلاد ويلبس مثلما تلبس حيوانات البرية
وياكل العشب مع الغزلان ويطفىء عطشه مع الحيوانات عند مورد الماء
اجل ! كان يشرب مع حيوان الوحش »

وهناك مزيد من الوصف لحياة البداوة التي كان يعيشها انكيدو في البرية ، فعندما قدم له جماعة من الرعيان الطعام والشراب وهو في طريقه الى الوركاء بصحبة الحسناء شمخه لم يعرف كيف ياكل الطعام مثل البشر وبدت عليه امارات الاضطراب والحيرة .

لقد ادرك سكان وادي الرافدين عن كثب الفوارق العميقة بين العيش في البادية والعيش في المدينة كما ادركوا تباين العادات والتقاليد بين البيئتين ولهذا فقد عقدوا في كثير مما الفوا من مناظرات ادبية مقارنات بين البداوة ممثلة بالراعي دموزي (تموز) والحضارة ممثله بحياة الفلاح (انكي - إمدو) وحاولوا ان يعطوا رأيهم في اي من الاثنين هو الافضل .
فهناك بين النصوص الادبية السومرية حوار يتالف من ١٥٠ بيتاً من الشعر ويعود تاريخه الى النصف الاول من الالف الثاني ق. م ويمكن القول ان الحوار ينقسم الى قسمين رئيسيين : - الاول يتكون من حوارين بين الالهة انانا (عشتار) وأخيها اوتو (إله الشمس) الذي كان يحاول اقناعها بالزواج من الراعي دموزي(تموز) بدلًا من الفلاح انكي - امدو الذي كانت تفضله في حقيقة الامر على الراعي . اما القسم الثاني من الحوار فانه يتضمن رداً بليغاً جاء على لسان الراعي لخص فيه محاسنه ومزاياه على غريمه الفلاح مذكراً استعداده لان يقدم لخطيبته الغالي النفيس في سبيل كسب رضاها . هنا يتدخل اله الشمس في المساله ويحاول جاهداً اقناع اخته بالزواج من الراعي لكنها ترفض ذلك بشدة وتقول :

« انما فتى قلبي
ان فتى قلبي
انما الذي نال قلبي
مَنْ جعل المخازن مملؤة وان لم يحرث
ومن يجلب الحنطة الى المخازن بانتظام
انه الفلاح الذي تملأ حنطته المخازن كلها
— فقال لها اخوها البطل المحارب اوتو :
اختاه ! تزوجي من الراعي
ايتها العذراء انانا ! لِمَ انت لا ترضين به ؟
ان سمنه طيب ولبنه طيب
الراعي ! يداه تجعل كل شيء ناضراً

يا انانا ! تزوجي من الراعي دموزي
يامن تتزين بالاحجار الكريمة
لم انت غير راضية ؟
سمنه الطيب سيأكل معك
انه حامي الملك فلم انت غير راضية ؟
....

انا ! لالن اتزوج من الراعي
ولن ارتدي ثيابه الخشنة
ولن اقبل بصوفه الخشن
انا العذراء ! سأتزوج من الفلاح
الفلاح الذي يزرع من النبات انواعاً
الفلاح الذي يزرع من الحب انواعاً »

ويرد عليها الراعي بحماس واعتزاز بنفسه وحرفته قائلاً :ـ

«الفلاح اكثر مني ؟
انكي ـ إمدو ، رجل القنوات والسدود والمحاريث
الفلاح اكثر مني ! ما الذي عنده اكثر مني ؟
ان هو يعطيني طحينه الأسود
فاني ساعطيه نعجتي السوداء
وان هو يعطينيه الابيض
فاني ساعطيه نعجتي البيضاء
وان هو يسقيني اجود جعته فاني
ساسقيه لبني الدسم ....
وان هو يسقيني جعته المعتقة
فاني ساسقيه لبني الشنين
وان هو يسقيني جعته المعتقة
فاني ساسقيه لبني الخاثر
وان هو يعطيني خبزه الجيد
فاني ساعطيه جبنتي المعسولة .....
ومما أكل ومما اشرب
ساترك له سمناً وافراً
ساترك له لبناً وافراً
الفلاح اكثر مني ! ما الذي عنده اكثر مني ؟ »

هكذا باختصار عرض دموزي مزاياه على غريمه الفلاح انكي ـ إمدو . ولكن مما يؤسف له ان النص السومري لم يتطرق ، لسبب غير واضح ، الى ذكر رد الفلاح على مقولة الراعي . وعلى اية حال ، يظهر جلياً من قصائد شعرية سومرية اخرى ، ان مقالة الراعي كان لها وقعها الحسن في نفس انانا وانه استطاع في نهاية المطاف ان يغير موقفها ويجعلها تقبل به حبيباً وزوجاً بدلاً من الفلاح .

ان انتصار الراعي على الفلاح في هذا الحوار معناه ان حياة البدوة كانت هي المفضلة من وجهة نظر الاديب السومري وان مهنة الراعي هي الاكثر نفعاً من الفلاحة للجميع في رأيه . ولكن بصرف النظر عمن يكون الغالب او الخاسر في مثل هذه المناظرات الادبية فان ذلك بالتاكيد لايفسر ، كما قلنا سابقاً ، على انه دليل على كراهية او بغض بين الحضر (السومريين) وبين البدو (الاموريين) ، بدليل ان كل المناظرات المعروفة في الادب الرافديني تنتهي عادة بزوال اسباب الخصومة وتصالح الاطراف المتخاصمة . هنا ايضاً يلتقي الراعي دموزي وهو يرعى قطيعه بالفلاح على ضفه النهر ويكاد الغريمان يتشاجران لولا ان الفلاح كان طيب القلب ، مسالماً ، فقال وهو يخاطب الراعي :ـ

« معك ايها الراعي ! معك ايها الراعي :
علام تريدني ان اتخاصم معك ؟
فلتاكل اغنامك من زرعي على ضفاف النهر
ولترع اغنامك في ارضي المزروعة
ولتاكل الحنطة من حقول الوركاء الزاهية
ولتشرب جداؤك وخرافك من مياه جدولي » .

يقول الحديث عن البداوة والحضارة في ادبيات وادي الرافدين الى ذكر اسطورة سومرية طريفة تعرف بين الباحثين بقصة زواج مارتو (Martu) إله البدو . فبموجب هذه القصة يقع مارتو في حب فتاة جميلة اسمها ادنك ـ كيتار (Adnig – Kishar) ابنة نومشدا (Numushda) إله مدينة كزالو في سومر . وعندما رآها لاول مرة في مادبة اقيمت على شرف الالهة تقدم منها مارتو وصارحها بحبه وطلب منها ان تقبل به زوجاً . فطارت الالهة الشابة فرحاً وابدت له على الفور موافقتها . لكن صديقة لها كانت تنصحها دائماً برفضه وعود الزواج منه لانه مجرد بدوي لا يرقى الى « مستواها » على حد تعبير الاديب السومري :ـ

«انه يسكن في خيمة تحت رحمة
الريح والمطر
انه لا يعرف صلاة او عبارة
ويتخذ بقوة السلاح من الجبال مسكناً له
دائب على تجاوز الحدود ، كثيراً ما ينقلب على البلدان
لايعرف الخضوع
لاياكل اللحم مطبوخاً
لايمتلك في حياته بيتاً
ولا يُدفن في قبر عندما يموت »

مما يؤسف له ان لاتتوفر لدينا في الوقت الحاضر تتمة هذه الاسطورة السومرية عن زواج مارتو اله البدو . وعلى اية حال يبدو جلياً مما اقتبسناه منها في اعلاه ان السومريين كانوا ينظرون بشيء من الازدراء الى جيرانهم سكان البادية بسبب اساليب حياتهم البدائية . من جهة اخرى يظهر لنا من الاسطورة البابلية المعروفة باسطورة « ايرا » (Erra) اله الطاعون الذي كان مركز عبادته في مدينه كوثى (تل ابراهيم بالقرب من بابل) ان هناك اعتزازاً واضحاً عند البابليين ، وهم من الاموريين البدو اصلاً ، بقيم البداوة كالغزو وحمل السلاح وشن الحرب والنفور من حياة المدن وعادات اهلها .... فنحن نقرأ في هذه الاسطورة ان آنو اله السماء « قرر المصير » لابنائه السبعة (Sebtti في البابلية) وانه وضعهم في خدمة إيرا اله الطاعون وجعلهم يسيرون الى جانبه على حد تعبير الاسطورة ، اي ليكونوا بمثابة حرسه الخاص لكن الالهة السبعة ، وهم فتية اشداء متحرسون في شؤون الحرب والقتال ،

لاحظوا ان سيدهم ايرا ، كان على غير عادته يقضي معظم اوقاته في الخلود الى الراحة والنوم غير مكترث بالغزو والحرب ، وانه بسبب ذلك بقيت اسلحتهم وعدتهم الحربيه مهجورة لزمن طويل وقد « علاها الصدأ ونسج فوقها العنكبوت » . لذلك اخذ الفتية السبعة يحثونه ويحرضونه على نبذ حياة المدينه والخروج للغزو . وفي ذلك انعكاس واضح لقيم البداوة ومفاهيمها مقابل حياة الاستقرار والامن في المدينة . وقد تضمنت الاسطورة البابلية موضوع البحث اشارات الى احداث قديمه من تاريخ بابل نخص بالذكر منها ما يخص السوتيين ، وهم من القبائل البدوية التي كانت تسكن الهلال الخصيب والذين غزوا المدن البابلية والحقوا بها اضراراً بالغة زمن الملك البابلي أدد - أبل - ادنم (١٠٦٧ - ١٠٤٦ ق م) ومنها مدينه سباء ومعبدها الشهير الخاص بالاله شمش :-

قالوا وهم يخاطبون ايرا : هيا انهض !
لماذا تبقى في المدينة كانك شيخ هرم
كيف يمكنك البقاء في البيت مثل طفل معوق
هل علينا ان ناكل من خبز امراه كمن لم يخرج قط الى المعركة ؟
هل علينا ان نكون خائفين مضطربين كما لو كنا لا نملك خبرة من الحرب ؟
ان ذهابنا الى المعركة كانه العيد للشباب

ومن يبقى في المدينة ، وان كان اميراً ، سوف لا يشبع بالخبز وحده
كيف يجرؤ على رفع يدة في وجه من ذهب الى المعركة !
ومهما عظمت قوة من يبقى في المدينة ، كيف يمكنة ، التغلب
على من كان في ساحة القتال
(ثم يقارن الآلهة السبعة بين طعام البدو وشرابهم ويفضلونه على طعام وشراب الحضر ويقارنون سكناهم في خيم من شعر بقصورالمدينة مفضلين الخيم على القصور) :
« وطعام المدينه مهما كان مزخرفاً ، لا يقارن بما يطبخ على الحجر
وافضل انواع الجعة ، مهما كانت لذيذة ، لا تقارن بشربة
ماء من قربة
وقصر مشيد على مصطبة لا يقارن بالسكن في خيمة
(ويعيدون الكرة على سيدهم الاله ايرا بوجوب حمل السلاح والخروج الى المعركة) :-

« اخرج الى المعركة ، ايها المحارب ايرا ،
واجعل سلاحك يقعقع !
اجعل ضجيجك يرتفع عالياً لكي يرتعد من كان في اعلى وفي اسفل ...
نحن الذين نعرف مسالك الجبال نسينا تماماً طرقها
وقد نسج العنكبوت على عدتنا الحربية
واقواسنا المعهودة تمردت وصارت اقوى منا
وسهامنا الماضية صارت كليلة الحد
وتآكلت خناجرنا بفعل الصدأ لعدم استعمالها في القتل
فاستمع اليهم الحارب ايرا
واستساغ الكلام الذي قاله « السبعة »
كما لو كان بلسماً شافياً »

يتضح جلياً من دراسة التاريخ السياسي والحضاري لبلدان الشرق الادنى القديم ان هجرات كثيرة لقبائل رعوية الى المراكز الحضارية في وادي الرافدين وبلاد الشام ، قد حدثت في عصور مختلفة وان تلك الهجرات كانت من الكثافة والسعة احياناً بحيث تسببت في ازاحة ممالك معظمة عن المسرح السياسي وفي اقامة دول جديدة مكانها . وبقدر ما يتعلق الامر بوادي الرافدين فمن جهة الغرب جاءت القبائل التي سماها السومريون « مارتو » وهم الاموريون الذين كانوا يستوطنون البوادي الواقعة الى الغرب من العراق واقاموا فيه عدداً من السلالات الحاكمة مثل ايسن ولارسا واشنونا وسلالة بابل الاولى . وبالمثل فالى الشرق من وادي الرافدين كانت تقطن اقوام جبلية مختلفة حضارياً في جبال زاجروس مثل الكوتيين ولولوبو والكشيين . لقد كان الكوتيون ، على سبيل المثال ، سبباً في اسقاط الامبراطورية الاكدية في حدود ٢٢٣٠ ق . م . وكان عصرهم من العصور المظلمة حتى انهم لم يتركوا اية كتابات بلغتهم وكانوا سبباً في توقف عجلة التقدم الحضاري وفي فوضى سياسية في بلاد « لست تدري من كان ملكاً ومن لم يكن ملكاً » على حد تعبير احد المؤرخين السومريين .... »

ان استعراضاً لوجهات نظر الادباء السومريين والبابليين من خلال المناظرات الادبية التي نسجوها على لسان الالهة واصحاب الحروف وفصول السنة والظواهر الطبيعية الأخرى ، ترينا ان اراءهم كانت متباينة في اي من الاثنين افضل ، البدو ام الحضر . ومهما اختلفت الاراء حول هذه النقطة بالذات فقد كان لفيلسوف التاريخ ابن خلدون وقفة جادة عند مسالة نشاة الحضارة والعلاقة بين القبائل البدوية واهل المدينة ، فافرد لذلك عدة فصول في المعروف « كتاب العبر » نذكر منها « ان البدو اقدم من الحضر وسابق عليه وان البادية اصل العمران والامصار مدد لها » «وان أهل البدو اقرب الى الخير من اهل الحضر » « وان البدو اقرب الى الشجاعة من اهل الحضر ... » . وفي الفصل الاخير يعزو ابن خلدون السبب في تخلف اهل الحضر في الشجاعة والاقدام الى ان « اهل الحضر القوا جنوبهم على الراحة وانغمسوا في النعيم والترف ووكلوا امرهم في المدافعة عن اموالهم وانفسهم الى واليهم والحاكم الذي يسوسهم والحامية التي تولت حراستهم ... واهل البدو لتفردهم في المجتمع وتوحشهم في الضواحي قائمون بالمدافعة عن انفسهم لا يكلونها الى سواهم .... »

وبصرف النظر عن التفاصيل الجزئية ، فالاديب البابلي مؤلف اسطورة « ايرا » التي جئنا على ذكرها ، سابقاً ، مثل شيخنا ابن خلدون قد عاب سكان المدن لانغماسهم في ملذات الطعام والشراب وترف اللباس وتركهم شؤون الحرب وحمل السلاح .....

المسكوت عنه في ملحمة جلجامش سلطة المرآة / قوة الحكمة

• ناجح المعموري

هيمن جلجامش بشكل تام على مدينة اوروك، ومارس لهوه وعبثه مثلما اراد، فاتكاً برجالها وشبابها، مغتصباً فتياتها، معلناً بذلك كامل سطوته وجبروته وطغيانه. فهو الملك المفوض من الاله «انليل» بالحكم

لم يترك جلجامش ابناً طليقاً لابيه*
لم تنقطع مظالمه على الناس ليل نهار
أهذا جلجامش، راعي اوروك المسورة
أهو راعينا القوي، الكامل الجمال والحكمة
لم يترك جلجامش، عذراء طليقة لامها
ولا أبنة المقاتل، ولا خطيبة البطل. (ص ٧٧)

وباستمرار الاضطهاد ونمو استبداد الملك، تشكلت بذرة الاحساس بذلك، بذرة تطورت بفعل عوامل عديدة، وصارت وعياً رافضاً، متمثلاً بالصراخ الرافض للمظالم اليومية. حيث استمع الالهة الى شكواهم وتذمرهم وتحقق لهم حلم تخليق شخص ند، كفوء للملك الطاغية.

ان موقف سكان اوروك بحاجة الى فحص، من اجل تلمس البذرة التي تطورت، وساهمت بتكونه وتشكله، ووصوله الى الصيغة التي استقرت عليها، وكان الموقف المتمثل بالشكوى والاعلان عنها، يمثل تطوراً كبيراً في جانبيه السياسي والاجتماعي. وأرى بان ذلك متأت من عوامل عديدة:

١ – العبيديون، أقدم من سكن سومر ولابد وانهم قد جاؤوا ومعهم(١) كراهية للطغيان وخوف من الخضوع – والا ما كانوا يهجرون مواطنهم الاولى. يتيهون في البرية. كان بعض هؤلاء الرواد الاوائل يتصف بلا شك بالجموح وحب الخصام. وهي قسمات غذتها ورعتها المنازعات على الماء وحق التملك التي كانت سائدة طول التاريخ السومري. ومعروف بأن السومريين تسلموا مكاناً حط فيه من قبل العبيد ووشموا عليه تلك الصفات والخصال التي اشار اليها كريمر. وساهموا حتماً بتشكيل ملامح الحياة من خلال تصرفاتهم اليومية والعلاقات فيما بين الاثنين.

وحتماً كان للعبيد دور في توشيم الحياة السومرية ، بعد وفود السومريين والعيش معهم . لان الوافد الجديد يحاول التكيف مع الحياة الموجودة . بقصائدها وتقاليدها وطقوسها ، وربما يكون للارث العبيدي دور في تشكيل الذهنية السومرية ، التي قبلت التعايش مع السائد ، لان الوافد لا يفكر في البداية بمقاومة البنية الذهنية السائدة ، او الغائها والتقاطع معها . لذا صار التراث الخاص بالعلاقات والملامح العامة الاجتماعية والدينية للعبيد ، مكوناً فعالاً في حياة السومريين وبنيتهم الذهنية ، وبالتالي رسمت ملامح الحياة آنذاك . لم يكن حب السومريين للقانون والعدل مستمداً بالضرورة من مثلهم العليا وأخلاقياتهم السامية ، بل من مزاج سومري نفسه ، وهو مزاج يتصف بحب المنافسة والغلبة والتملك الفردي[٢] لذا لم يكن امام السومريين من فرصة الا القبول بما موجود لدى العبيد والتعامل معه باعتباره منتجاً للطرفين ومن ثم صياغته من جديد وانتاج مثلهم الخاصة .

٢ ــ أشارت القوانين العراقية القديمة ، ومنها قانون حمورابي ، وبعض النصوص المسمارية الاخرى ، الى عرض للطبقات الاجتماعية الكثيرة التي كان يتالف منها المجتمع العراقي القديم ، والى الفئات الاجتماعية التي كانت تؤلف تلك الطبقات الاجتماعية . وقد اعترفت القوانين بوجود طبقتين رئيسيتين فقط . وميزت في المعاملة بين افرادها ، وهما طبقة الاحرار وطبقة العبيد . وضمت طبقة الاحرار جميع الفئات الاجتماعية من السكان في المدينة والقرية من غير المملوكين لكن[١] بعض الباحثين قد وجدوا بان المجتمع العراقي القديم ضم ثلاث طبقات اجتماعية ، فضم اضافة الى طبقتي الاحرار والعبيد طبقة ثالثة وسطى ، كان افرادها من غير العبيد ، اي من الاحرار . ويساعدنا هذا التقسيم الاجتماعي على معرفة نوعية العلاقات التي كانت سائدة في العراق القديم والصراع الموجود في العلاقة بين الاطراف . لقد اوجد التقسيم حدة في نمط العلاقة السائدة . لانها محصورة بين طبقتين هما : الاحرار + العبيد ، وما تخلقه ملكية الاول بواسطة تصرفها بوسائل الانتاج والاستثمار لكل الامكانات والقدرات الموجودة لدى العبيد وخصوصاً في مجال الزراعة .

اما التقسيم الاخر ، الذي اضاف طبقة أخرى ، وهي طبقة احرار لكنها ليست مستعبدة ، اي طبقة ملاك صغار او حرفيين ، حتى انها ولضعفها ظلت حريتها مقيدة ، اي كانوا اكثر تماثلاً مع العبيد ، في جانب مهم وحيوي ، وهو تقييد الحرية . فوجود طبقة واسعة من العبيد ، تشكلت لاسباب عديدة[٢] وتعرضت بشكل مباشر الى ملاحقة واضطهاد جلجامش ، لانها اصلاً مضطهدة بسبب عبوديتها ، مضافاً لها الطبقة المتوسطة ، ذات الحرية المقيدة . كذلك اعداد غفيرة من طبقة الاحرار . هؤلاء كلهم ساهموا بالشكوى والاعلان عن موقفهم الرافض ، والذي هو موقف اجتماعي سياسي واضح تماماً .

لذا كانت استجابة الاله ، استجابة تمثل اتفاقاً مع الاغلبية المكونة من الاحرار المقيدين بحريتهم ، والعبيد الذين وفر لهم تصاعد الاضطهاد ، وردود الافعال ولادة بذرة الرفض فاشتركوا مع اوسع قاعدة من سكان اوروك ببلورة مواقف الرفض والاحتجاج . وعلينا ألا نستغرب هذا في قراءة مرحلة قديمة جداً ، لان مرحلة انتاج الملحمة شفاهياً وتدوينياً[١] كان فيها المجتمع العراقي القديم قد وصل الى درجة متقدمة من التنظيم ، تحدده القوانين الى جانب التقاليد والاعراف . وتراقب تصرفات افراده وأجهزة الدولة المختلفة ، التي يقف على رأسها حاكم دنيوي يمتلك الصلاحية والقوة اللازمة لضبط تصرفات الافراد ومحاسبتهم متى خرجوا عن القانون .

هذا التشكيل الاجتماعي ، أوجد تبايناً في البنية الاساسية للمجتمع في اوروك ، وخضعت هذه البنية لتاثيرات أفعال الملك جلجامش لذا نتج فعل جمعي ، يمثل نداءً للاستغاثة ، وذلك باعتباره أرقى انواع الرفض ، في تلك الفترة التي هيمن عليها جلجامش مع السلطة الدينية باعتبارها موجهاً كاملاً للنظام السياسي ، وهيمنت عليه وقادته ، ووجهت من خلال كون جلجامش ممثلاً للاله « انليل » اولاً ولان شخصيته حازت على صفات لاهوتية .

لقد حدث رد الفعل في الملحمة ، وتحقق لسكان اوروك إتفاق الالهة معهم في رفض افعال جلجامش . وصارت للرفض قاعدة أوسع ، وأكثر أهمية من القاعدة الاجتماعية ، وتحقق لرد فعل السكان دعامتاز مهمتان هما اولاً :

الاجتماعية باطارها الواسع . وثانياً الدينية ، لذا إستدعت الالهة ، رب السماء ، الاله آنو . وقالوا له :

أم تخلق أنت هذا الوحش الجبار ؟
الذي لا يضاهي فتك أسلحته سلاح آخر
والذي تستيقظ رعيته على ضربات الطبل
جلجامش لم يترك أبناً طليقاً لابيه
وما فتيء يضطهد (يكدر) الناس بمظالمه ليل نهار
على انه راعي أوروك السور والحمى
هو راعيهم ولكنه يضطهدهم ، وهو قوي وجميل وحكيم
ان جلجامش لم يترك عذراء لحبيبها ولا أبنة لمقاتل

ولا خطيبة البطل

ولما أستمع « آنو » الجليل الى شكواهم دعو « ارورو » العظيمة وقالوا لها :

يا أرورو » أنت التي خلقت هذا الرجل بـامر « أنليل »

فاخلقي الآن غريماً له وليكن مضاهياً له في قوة اللب والعزم

وليكونا في صراع مستديم لتنال اوروك السلام والراحة

حالما سمعت « أورورو » ذلك

تصورت في لبها صورة لانو

وغسلت « أورورو » يديها واخذت قبضة من طين ورمتها في البرية

وفي البرية خلقت « أنكيدو » الصنديد ، نسل ننورتا القوي (ص ٧٨ ، ٧٩)

وباستكمال عملية خلق « أنكيدو » أبتدأت مرحلة جديدة في الصراع داخل اوروك ، لان الخلق كان نتيجة لشكوى ورفض . وكان خلقه فعلًا اجتماسياسياً . وأستعان العقل الجمعي والديني بالمرأة وسلطتها القمرية ، التي إنهزمت لاحقاً امام قوة الديانة الشمسية والتي احتلت موقع الصدارة في البنية الذهنية والفكرية الجديدة للعراق القديم . ولم يكن الاستنجاد بالسلطة القمرية ، وسلطة الالوهة الانثوية ، الا لتاكيد أمكاناتها ، ومكانتها ، وقوتها ، وبقاء فاعليتها ، وتاثيرها في الحياة العامة ، على الرغم من انها دفعت الى خط خلفي . لذا كانت كاهنة الرغبات واحدة من ممثلات الالهة أنانا ـ عشتار ـ من خلال بقاء واستمرار الدافع الجنسي ، وهي التي أوكلت لها مهمة التحاور مع انكيدو وسط البراري . لقد تجاورت الديانة القمرية مع الشمسية وتحاورتا معاً . لكن الديناة القمرية ، هي التي كانت مهيمنة في الخلق والحوار الاتصالي الشفاهي ، والادخالي في آن ، حيث حصلت المتغيرات الاساسية والجوهرية في شخصية أنكيدو .

ان الالهة « أورورو » هي المسؤولة عن نظام الامومة بوظائفه الكبرى في الحياة ، ومنها وظائف الخلق . لذا مثلت ايضاً الديانة القمرية في صراعها مع الديانة الشمسية . ولانها هكذا ، فانها هي التي خلقت أنكيدو ، وكانت ولادته ليلًا ، اي في وقت قمري .

غسلت « أورورو » يديها[1]

واقتطعت قبضة من طين وبصقت عليها

وخلقت في الصحراء انكيدو البطل

خليقة الصمت الليلي ، قطعة من نينورتا

ان شمخت ، وان كانت كاهنة للرغبات ، فانها رسولة عشتار وناقلة لخبرتها والمعرفة والحكمة ايضاً . فما دامت عشتار في بعض أوجهها ممثلة لعنصر الحكمة فانها مانحة لها ، متجسدة ببغاياها وكاهناتها اللاتي يحملن العنصر ذاته ، لذا كان إتصال البغي مع انكيدو ولفترة طويلة ومعروفة لنا ، وقد حددتها الملحمة « ستة ايام وسبع ليالي » وواضح من خلال المدة بان أبتداء الاتصال كان ليلًا . ولم يكن الاتصال استهلاكياً فقط ، وانما هو اتصال تبادلي ـ كما قال فراس السواح ـ للمعرفة ونقل الثقافة حيث تحول انكيدو ، الى شخص آخر وجديد تماماً . وحصلت الانتقالة المهمة في حياته ، وتلك التي ستحدث لاحقاً في اوروك . على[2] ضوء ذلك نستطيع فهم معنى البغاء المقدس الذي كان شائعاً في حضارات الشرق الادنى القديم ، فالبغاء المقدس هو ممارسة جنسية مكرسة لمنبع الطاقة الكونية مستسلمة له . منفعلة به ، ذائبة فيه ، كالانهار التي تصدر من المحيط والى المحيط تعود . وكانت عشتار هي البغي المقدسة الاولى لانها مركز الطاقة الجنسية الشاملة التي لا ترتبط بموضوع محدد . وليس انغماسها في الفعل الجنسي الدائم الا تعبيراً على مستوى الاسطورة ، عن نشاط تلك الطاقة التي لا يهدأ لان في سكونه همود العالم والحياة . تقول عشتار البابلية عن نفسها « أنا العاهرة الحنون وأنا من يدفع الرجل الى المرأة ويدفع المرأة للرجل » وفي نص هبوط عشتار الى العالم الاسفل نقرأ :

بعد ان هبطت السيدة عشتار الى أرض اللا عودة

أضطجع الرجل وحيداً في غرفته

ونامت المرأة على جنبها وحيدة

وفي ترتيلة بابلية الى عشتار من القرن السادس ق . م نقرأ عن سيدة الحب والدافع الجنسي

لك الحمد يا أرهب الالهات جميعاً

لك الاجلال يا سيدة البشر وأعظم الالهة

موشحة بالحب والمتعة

تفيض طاقة وسحراً وشهوة

شفاهها عذبة وفي فمها الحياة

ظهورها ينشر الفرح والابتهاج

بيدها مصائر الاشياء جميعها

نظراتها فيها الفرح
وفيها القوة والعظمة
آلهة حامية وروح حارسة

هذا ما رسمته الاسطورة الانثوية عن الالهة عشتار، وهي ذاتها التي اسقطت صفاتها العشتارية على واحدة من نساء أو بغايا معبدها، واللاتي يمثلن وظيفتها التي اشرنا لها.

والتي كانت فيها « شمخت » واحدة من فواعل التغيير الحاصل في الحياة والثقافة.

قصدت وحوش البر الماء، فصرخت وسرت قلوبها
أما أنكيدو والذي كان مولده في التلال
والذي ياكل العشب مع الظباء ويرد الماء مع الحيوان
ويفرح لبه مع حيوان البر عند مسقى الماء
فان البغي رأته، رأت الرجل الوحش
أبصرت البغي المارد، الآتي من قلب الصحارى
فاسر اليها الصياد : هذا هو ايتها البغي فاكشفي عن نهديك أكشفي عن عورتك لينال من مفاتن جسمك
(ص ٨٣)

ان تنامي الدور الديني والمعرفي والاجتماعي لشمخت، يعني نمواً وتصاعداً لبنية السلطة القمرية ولالوهة الانثى. على الرغم من إنحسارها بعد هزيمتها كان امام السلطة الشمسية القامعة بقوة ذكورتها. كان للمرأة دورها الفاعل والمعترف به. وأستطاعت كخطاب انثوي من تحقيق قوة الحضور المتعادل بين الحلم والمتحقق، بين الطاغية والرعية، وبين الحضارة والهمجية والتخلف.

ان الغواية التي مارستها شمخت مع انكيدو، تعني الاعتراف بالدور الذي بامكان المرأة النهوض به. وتوحيد ثنائية الفعل الاغوائي والمعرفي معاً، ومن خلال المنصر الادخالي، الذي استجابت له استجابة كاملة. وكانت استجابتها تلك كشافاً لدورها الحياتي الموكول لها اولًا ولسعيها من اجل عكس المعرفة التي تسلّمتها من معبدها ثانية. حتى يكون لها تاثير في الحياة والكون. وفي حكاية ترويض « أنكيدو » اتضاح للفعل الادخالي وأنعكاساته على تجسيد مواطن ضعف جانب في قدراته الخارقة المتمثلة بعدم قدرته على اللحاق بالحيوانات، وتطور وعيه، لكنه تطور بطيء في البداية.

صار فطناً واسع الحس والفهم
رجع وقعد عند قدمي البغي « شمخت »
وصار يطيل النظر الى وجهها
ولما كلمته أصاخ باذنه اليها
كلمت البغي أنكيدو وقالت له :
صرت تحوز على الحكمة يا أنكيدو ومثل إله
(ص ٨٣)

ومهما يكن فقد شبع أنكيدو من هذا الوصال المتمادي ــ كما قال الاستاذ عبد الحق فاضل ــ فقام منصرفاً الى أصحابه من بني الحيوان. لكن الظباء ما كادت تراه، حتى هربت من وجهه وهمّ بان يلحق بها فلم يستطع. فقد خارت قواه وخذلته ركبتاه، وهكذا نبذته الحيوانات، لانه فقد « براءته » الى الابد ... ان الذي كتب يقول عن أنكيدو الذي نفرت منه الحيوانات البرية وعجز عن اللحاق بها، لانهيار قواه من فرط الوصال « لكنه أصبح فهيماً ذا بصيرة ».

ان صيرورة الرجل الغفل فهيماً، ذا بصيرة، بعدما عرف المرأة تذكرنا بحالة مشابهة في التوراة.

كان ضعف بعض قدراته، قد خلق نمطاً جديداً من العلاقات لم تكن موجودة سابقاً، ممّا أضطر للتآلف مع المكان الجديد، والتكيف مع الجماعة التي صارت بديلًا عن جميع الحيوانات. وهذا موقف حياتي جديد ومهم ايضاً. وحقق فعل الاتصال الشهوي والمعرفي تطوراً واسعاً في تفكيره. واستطاع الجنس كمدار إخصابي، احداث اكبر الانقلابات في حياة الفرد / انكيدو. والشواهد على ذلك كثيرة في المجتمعات الزراعية المحكومة بالثقافة القمرية، وسلطة الالهة الام الكبرى فيها.

لقد حققت « شمخت » نجاحاً وتفوقاً، لانها إستطاعت ترويض شخصية غريبة الاطوار ترويضاً مهماً، من خلال الاتصال الادخالي والمعرفي، وبواسطة الحوار التبادلي لاحقاً. حيث حصل الافتراق بينه وبين مجتمع التوحش الحيواني. لقد شكلت سلطة الانوثة وبمشاعر الرغبة، وعواطف الامومة شخصية « أنكيدو » وملامحها الجديدة، المتمثلة بحصول الفجوة بين مرحلتين في حياته. مرحلة تناولتها بالتفصيل قراءة الاستاذ محمد خليفة حسن، حيث اشر نهوض ملامح جديدة لمرحلة مغايرة، تمثلت بالانتقال من البداوة الى الحضارة.

وظهر ذلك بالتغيرات التي طرأت على « أنكيدو » وتتلخص بزوال الصفات الحيوانية. حيث لم يعد قادراً على العدو كالحيوانات. وعندما اكتشفت الحيوانات ذلك هجرته. لانه لم

يعد واحداً منها . ومع فقدانه لصفاته الحيوانية اكتسب فهماً ومعرفة .

قفز « أنكيدو » فخارت قواه
وخانته قدماه فتركته الوحوش
رضخ انكيدو حين لم يستطع العدو كالسابق
ولكنه اصبح اذكى وأكثر فهماً
فعاد وقعد عند قدمي البغي
فصار ينظر الى وجهها
وكل ما تقوله كانت اذناه تصغيان اليه

لنا هذا النص بداية استخدام الحواس عند كمصادر للمعرفة ، كما ان القوة المقهورة في داخله ، غير القادرة على التجسد بعد ذلك ، واكتفى

* * * * ــــــــــ * * * *

تم تخليق شخصية « أنكيدو » لاسباب دينية ، ودوافع أجتماسياسية ، وقدمت لنا تصوراً واضحاً ، عن جدل السلطتين القمرية والشمسية وكيف استطاعت كاهنة الرغبات قيادة هذا الجدل وتطويره الى صراع معرفي شامل . إنتصرت فيه سلطة الانوثة أكدت حقيقة فاعلية المرأة وخطاب الانوثة ، الذي ظل فاعلًا بعد انحسار سيادته التامة . وكما فتحت[1] رسولة عشتار عين « انكيدو » على عالم المعرفة ، كذلك فتحت رسولة عشتار في هيئة أفعى عين آدم وحواء على المعرفة ، فاعطتهما ثمار شجرة المعرفة القائمة وسط الجنة ونقلتهما من عالم يعيشان فيه شبحين بلا ظل ، الى عالم الطبيعة الحافل بافراح مفتوحة على الفراغ اللا نهائي . لقد نشطت السلطة الثانية « المعرفة » في اعماق « انكيدو » وكان لها فعل كبير ومؤثر . اعطى أهم النتائج المتمثلة بتآلفه مع الحضارة ، وتنامي حسه وتطور وعيه الانساني وإيمانه بضرورة مناصرتهم ومنع اضطهادهم وقهرهم اليومي المستمر . لذا أستجاب لكاهنة الرغبات في الدخول الى مدينة اوروك . وتقدم لنا الملحمة إشارة لبقاء هيمنة السلطة القمرية سلطة المرأة عليه ممثلًا في :

هلمي ايتها البغي خذيني الى البيت المشرق
مسكن آنور وعشتار

(ص ٨٤)

لقد ابتدأت مرحلة التكشف الجديدة له . مرحلة إيصال الحقائق ومعرفتها بوعي ، والاتجاه معها . بخط مسير واضح . حيث اكدت تجربته الجديدة وجود طرفين للحياة .

الطرف الاول : مدينة اوروك وحضارتها التي أسست معها ايدلوجيا سياسية ، متمثلة سياسية القهر والاضطهاد والاغتصاب . الطرف الثاني : حياة البراري التي غادرها ، لكنه ظل محكوماً لها ، وحاملًا لتاثيرها ، وهذا ما ظهر كمسكوت عنه في شخصيته ، وحاولنا فحصه وتاويله في هذه الدراسة .

كان نزوح « أنكيدو » بمثابة تحقق لبنية جذب نحو اوروك ، ولم يكن هذا الجذب بفعل تاثير أحادي ، هو الاغراء وقوة الاغواء ، وانما يكمن السبب الاكثر تاثيراً في الحوار التبادلي بينهما .

ـصرت تحوز على الحكمة يا أنكيدو واصبحت مثل إله

(ص ٨٤)

لقد تسلّم انكيدو المعرفة والفطنة ، وأصبح مثل آنو ، وأكدت تحولات الشخصية سيادة سلطة الالوهة الانثوية ، التي قادت انكيدو ماسوراً بها الى مدينة اوروك .

وقع نصح المرأة في لبه موقع الرضا

(ص ٨٨)

ويعلن ابتداء التحول الحضاري في حياته ، والذي اعلنت عنه الملحمة بوضوح تام ثم شقت ثوبها شقين ، البسته بواحد منها وأكتست بالثاني

أمسكت به من يده وقادته كما يقاد الطفل
أخذته الى كوخ الرعاة ، الى موضع الحظائر
فتجمع الرعاة حوله

ص (٨٨)

لقد أوجدت له السلطة القمرية ، مساحة أوسع ، هي الرقعة الاجتماعية المعلنة والمؤكدة على أنسانيته ، وأستمداده التآلف والتعايش مع المحيط ومركزه ، لا الاكتفاء بالهامش منه .

ففتحت البغي فاها وخاطبت أنكيدو
كل الطعام يا أنكيدو ، فانها سنة الحياة
وأشرب من الشراب القوي ، فهذه عادة البلاد

(٨٩)

يتعلم الانسان في الديانة القمرية فنون الرقص اكثر من معرفته للطقوس الدينية . لان الرقص لديه مرتبط حتماً ببعض

طقوسه الدينية / الاخصابية . الرقص مرتبط مثلًا بالخمر، ويجب تناوله قبل إنتظام حلقة الرقص . وأبتداءً لان الانسان في الرقص، يحرر جسده من المادي ويغرقه في تدفقات الروحي السابح وسط ملكوت إتسع امام ذات الانسان مع الخمرة وفي هذا اتفاق مع القمرية .

ان الرقص اول طاقة حررت الجسد من اثقاله ومنحته قدرته الخلاقة على الحركة وجعل الجسد مركزاً للانفجار والتدفق، بعد ما كان سابحاً أو طافياً على هامش الحياة . الرقص المنفرد منذر اذا كان وحده ويتصف بالتفجر والتدفق واللا محدودية عندما يقترن مع الخمر . صار الرقص طقساً دينياً في الديانة الزراعية / القمرية — الاخصابية، ونلاحظ ذلك مرافقاً طقوس السحر الذي تصاحبه اشكال وحركات رقصية، تدخل ضمن النشاط الموجه لحفظ الحياة وإدامتها وتطويرها . وكانت تلك النشاطات — كما قال فراس السواح — برعاية الام الكبرى التي تمده الى وكيلتهما على الارض . لان المرأة هي الساحرة الاولى وبسحرها كانت تمارس سيطرتها على الرجل وتعزز مكانتها ضمن الجماعة . وكانت[1] الخمرة جزء من ممارسة طقس يومي وخصوصاً في الديانة القمرية لانها قرينة المرأة بما تثيره في نفس المنتشي من حساسية عالية وسعي للاتصال والاندماج وإياها . فالخمرة مرتبطة ايضاً بالمرأة، لانها نتاج الديانة الزراعية . سكر وخدر وموسيقى، تلك عادة الفيبوية العشتارية التي تعبر بالمريد من جفاف الشمس الى نداوة القمر .

لقد تحقق كل شيء وصار انكيدو واحداً من البشر . لكنه اكثرهم فطنة، لانه حاز على بعض الصفات الالوهية .

اخذ سلاحه وانطلق يطارد الاسود ليريح الرعاة في المساء

إصطاد الذئاب وقهر الاسود
فاستطاع الرعاة ان يهجعوا في الليل مطمئنين
صار انكيدو حارسهم وناصرهم
انه الرجل القوي والبطل الاوحد

(ص ٨٩)

يقدم لنا هذا النص شهادة كشف للانتقال الاجتماعي المرتبط اساساً بالتحول الفكري، الذي قاد الى النتيجة المهمة التي ارتبطت وإياها الانتقالات الفكرية الخطيرة .

لقد صار الاصدقاء أعداء [أنكيدو + الحيوانات] وصار الاعداء أصدقاء [جلجامش + أنكيدو] هذه الصيرورة والقبول بها، تشمل ضمنياً وعياً للعوامل التي قادت اليها، بحيث إقتنع بها وقنع بالعمل عليها . لقد كانت العلاقة[1] بين انكيدو رجل البراري المتوحش والمرأة التي روضته، هي نموذج اسطوري لما تم بينهما بالفعل عند جذور التاريخ والممارسة الجنسية التي تمت بينهما والتي كشفت بصيرة « أنكيدو » فجعلته حكيماً وعارفاً، وابعدت عنه رفاق الامس من الحيوان، لم تكن باللعبة الجنسية التي يمارسها الانسان كل يوم، بل كانت رمزاً للكدح الذي بذلته المرأة من اجل تعريض الرجل للعوالم التي اكتشفتها فيه وجذبته من دار الجوع والشبع المغلقة التي يشترك فيها مع الحيوان، الى دارة الجمال المفتوحة على الابدية .

الهامش

● النصوص مقتبسة من ترجمة الاستاذ طه باقر / وزارة الثقافة / ط ٤ / وسنكتفي بالاشارة لرقم الصفحة فقط .

(١) صموئيل نوح كريكر / طقوس الجنس المقدس عند السومريين / ترجمة نهاد خياطة / دمشق، ص ٢٠٠ .

(٢) نوح كريكر .. سبق ذكره، ص ٢٠٠ .

(١) د . عامر سليمان / العراق في التاريخ القديم / دار الكتب، الموصل / ص ١٤٨ .

(٢) للاطلاع اكثر يراجع كتاب [العبيد في العراق القديم] للاستاذ صالح حسين الرويح .

(١) د . عامر سليمان .. العراق في التاريخ القديم / ص ١٤٥ .

(١) رينية لابات / المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين / مختارات من النصوص البابلية / ترجمة الاب البير ابوناود . وليد الجادر / كلية الاداب / قسم الاثار ١٩٨٨ / ص ١٩٦ . ووردت اشارة لوقت التخليق القمري ايضاً في (جماليات ملحمة جلجامش) دياناكوف / ترجمة عزيز حداد / منشورات الصياد ١٩٧٣ والنص هو : فاخذت طينة / ورمتها على الارض / لاكت انكيدو / فخلقت البطل / المولود في منتصف الليل / جندي نينورتا . اما النصوص الاخرى وهي كثيرة، فلم تتضمن مثل هذه الاشارة .

(٢) فراس السواح / لغز عشتار / سومر للدراسات والنشر والتوزيع / قبرص، نيقوسيا / ص ١٨١ .

● يراجع للاطلاع : الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم / دراسة في ملحمة كلكامش / دار الشؤون الثقافية / ١٩٨٨ .

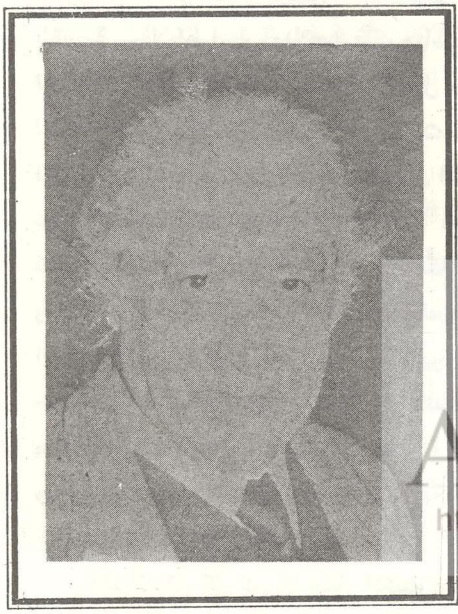
(١) فراس السواح / لغز عشتار .. سبق ذكره / ص ٢٤٧ .

(١) فراس السواح / لغز عشتار .. سبق ذكره / ص ٢٥٥ — ٢٥٦ .

(١) فراس السواح / سبق ذكره / ص ٢٤٠ .

الرواية الراسخة والرواية المتحركة

• د . مهند يونس



على غرار ما ألفنا في الكثير من الروايات التي قرأناها ، تعيش الشخصية روايتين مختلفتين قد تبدو كل واحدة منهما منفصلة عن الاخرى وقد تكون كل رواية منهما وطيدة العلاقة بالثانية ، على وفق ثقافة الروائي ورؤيته الخاصة . سندعو الاولى بالرواية الراسخة والثانية بالمتحركة .

الرواية الراسخة هي تلك التي عاشتها الشخصية الروائية في زمن ما والتي ظلت كامنة في مكانها وزمانها مهما بدت بعيدة عن زمن الرواية والتي قد يصرح بها الروائي في فصل من فصول الرواية وقد لا يفعل . وعلى اية حال فان حركة الرواية الثانية مهما حاولت ان تموه حقيقة الرواية الراسخة الاولى فان اية ايماءة لاحقة من لدن الشخصية في هذا الفصل او ذاك لابد وان تشير بوضوح جلي الى اللحظة التي انطلقت منها الرواية المتحركة ، ولتصبح هذه الايماءة البسيطة محطة يهتدي القارىء بوساطتها الى نقطة انطلاق الرواية المتحركة . وحيث ان العنصر الاول في الرواية هو السرد ، فان العالم الساكن الذي سبق انطلاقة الرواية هو الذي يمنحها هويتها وبناءها الروائي .

في روايات مثل « الموت في فينيسيا » لتوماس مان او « في البحث عن الزمن الضائع » لبروست او « السمفونية الرعوية » و « الباب الضيق » لاندريه جيد ينطلق السارد من فضاء مكاني وزمني واسع هو الذي يحقق للرواية الثانية حركتها المستمرة حتى الصفحة الاخيرة . ان كثيراً من الروايات تتحرك امام القارىء بفضل عملية استرجاع الماضي ، وينبغي ان يكون هذا الاسترجاع مكانياً وزمنياً مشروطاً بتبرير نقطة الانطلاق !

وكما اسلفنا ، قد تكون نقطة الانطلاق واضحة جلية يصرح بها السارد امام القارىء ، ففي سبيل المثال في « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح يقول سارد الرواية :

« عدت الى اهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة اعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها اتعلم في اوربا . تعلمت الكثير ، وغاب عني الكثير ، لكن تلك « قصة اخرى » (.....) »[1] .

تلك « القصة الاخرى » هي قصة لن يعرفها القارىء لكنها حدثت في اوربا حين كان سارد الرواية يتعلم هناك . وكم يبدو « نقطة انطلاق الرواية » واضحة في صفحتها الاولى ، على النقيض من الرواية الثانية التي سيقصها علينا السارد ونعني بها رواية مصطفى سعيد التي قد تحتوي اكثر من نقطة انطلاق واحدة لشدة التعقيد في حياة الشخصية . وكلما كانت نقطة الانطلاق غامضة اكتسبت الرواية عمقاً يضفي عليها نوعاً من التجسيم .

لقد ذكرنا في دراسة سابقة لنا عن « سفينة » جبرا ان هذه الرواية هي نوع من « الرواية المجسمة »[2] لانها قد توهم القارىء بأن انطلاقة السفينة من الميناء هي نقطة انطلاق الرواية ، ولكن القارىء سيكتشف بعد حين ان نقطة الانطلاق ابعد من ذلك بكثير وان « السفينة » لا تحقق حركتها المتواصلة الا باستعادة حوادث وقعت في زمن موغل في البعد .

لنعد الى السؤال الذي طرحناه آنفاً وهو : ما الذي يبرر نقطة الانطلاق وحركة الرواية ؟ هل هو فعل ماساوي عال يتحكم في مسيرة الرواية اللاحقة ، كما في « بداية ونهاية » لمحفوظ حين يصبح موت الاب المبكر سبباً لسرد الرواية حتى صفحتها الاخيرة . او ما يحدث ايضاً في « طريق » المؤلف نفسه حين يكون موت الام بسيمة عمران ، في صفحات الرواية الاولى ، مبرراً لما سياتي؟ ام ان سناً معينة هي التي تدفع الشخصية الى مراجعة حياتها الاولى ، على غرار ما يحدث في رواية پروست وتوماس مان آنفي الذكر . وهذا هو ما نعثر عليه ايضاً في نماذج من روايات محفوظ ـ في « الشحاذ » وفي « ميرامار » على سبيل المثال؟ وينبغي القول ان روايات اخرى قدمت لنا بطلًا بلا تجربة ، عاش رواية خائبة وارتأى ان يعود اخيراً الى النقطة الاولى التي انطلق منها ، كما نجد في رواية « مانون ليكو » للاب پريفو او في « لا أخلاقي » اندريه جيد .

ومع تنوع الروايات سوف نكتشف ان هناك اعمالًا تندرج ضمن هذا الشرط او ذاك ، الا ان نقطة انطلاقها تتعلق بالشكل واخرى بالمضمون او بالاثنين معاً فضلًا عن عصر المؤلف واخلاقيته ، اذ قد تتوطد تربية الشخصية الاولى بسلوكها اللاحق : نجد مثل هذا السلوك في « الجريمة والعقاب » لدستويفسكي حين تتحكم تربية راسكولينكوف بسلوك الشخصية لاحقاً !

نخلص مما تقدم الى ان ما سنتكلم عنه في هذه الدراسة يظل امراً نسبياً يتعلق بقدرة الروائي على الاقتناع بضرورة الروايتين وبحضورهما بنوع من التناوب او التوافق بزمن نسبي هو الاخر . وقد يكون الفاصل بين الروايتين ملموساً او مجرداً وقد يكون مكثفاً في زمن الشخصية الداخلي . في رواية الاجيال نجد ان الفواصل واضحة بين رواية هذا الجيل وذاك او في تفضيل المؤلف لجيل على سواه . اما في رواية قائمة في بنائها على الانطباعات ، لا تبدو لنا الفواصل بهذا الوضوح ، كما في رواية پروست على سبيل المثال !

ملامح الرواية المتحركة :

في « سفينة » جبرا يقدم لنا المؤلف ابطالًا عاشوا حياتهم بسنيها الطويلة قبل ان تبدأ الرواية بزمن غير قصير ، وقبل ان ترتحل « السفينة » الى اماكن بعيدة ونحو عالم لا تتضح معالمه للشخصيات في الصفحات الاولى من الرواية ، يقول عصام السلمان ، وهو احد شخوص « السفينة » :

« بعض التجارب يحملها المرء طي اهابه كالمرض ، كقرحة لا تميت ولا تندمل ، ويجابه المرء الايام والتجارب الجديدة ، والقرحة في احشائه تستكين وتهيج (....) »[٣] .

ان حواراً داخلياً مثل هذا يعني بوضوح ان الشخصية وصلت سناً معينة لا يمكن معها للقارىء ان يتوقع تجربة مهمة تضاف الى تجاربه السابقة وتستطيع ان تتحكم في رواية المؤلف ، وبمعنى اخر فان رواية جبرا حتى وهي متحركة ، لا تقدم الحيوية التي عثرنا عليها في روايته السابقة « صيادون في شارع ضيق » ولا نقصد بهذه الحيوية عاملًا ايجابياً يضاف الى الرواية ، بل طبيعة مشروطة مرة اخرى بسنى الشخصية قبل كل شيء . بذلك نجد ان مواصفات الشخصية تتحكم نسبياً بتقنية الرواية ، ففي رواية مثل « الاب جوريو » لبلزاك تكون الشخصية الاولى شخصية غير مجربة وقادمة من الاقاليم لتعيش في باريس . وهذا ما يجعل الروائي يقترح لبطله هذا ان يكون فتياً في سني العشرين . اما الشخصية القوية المجربة فهي شخصية فوتران وهو رجل في الاربعين من العمر . وهناك الاب جوريو ايضاً الذي تجاوز الستين . ولكل من هؤلاء رواية مختلفة لكن الرواية الطويلة الامد هي رواية راستينياك بسنيه العشرين ، والتي تمثل الرواية المتحركة .

لا شك ان ما يتحكم في الرواية المتحركة هو السن وعناصر اخرى سناتي على ذكرها لاحقاً . واحد تلك العناصر هو ارتحال البطل عن مسقط رأسه ليعيش في مكان غريب لا يعرف فيه احداً وليسكن نزيلًا في فندق او في بيت قديم ، في غرفة لا يشاركه فيها شخص اخر . كما ان مواصفات السارد تختلف من رواية لاخرى :

ولناخذ في سبيل المثال « ثلاثية » محفوظ فان ما يقوله السارد عن شخصية « فهمي » او عن شخصية « ياسين » ثم عن ابيهما « عبد الجواد » هو خطاب مختلف الاختلاف كله عن ما سيقوله السارد بعد حين عن شخصية « كمال » وهو اصغر الشخصيات سناً واكثرهم ثقافة وتحضراً . وكم يميل القارىء الى ان يسمع كمال يخاطب نفسه في حوار داخلي طويل ، خلافاً لمشاعر القارىء ازاء الشخصيات الاخرى التي تبدو اكثر اقناعاً حين يقدمها السارد بضمير الغائب . لكن رواية كمال بوصفها رواية متحركة ـ لا تنفصل عن رواية ابيه واخويه والتي مهما بدت متحركة في اطار الشخصيات الثلاث ، الا انها بالقياس الى شخصية كمال تبدو شخصيات من الماضي قد تعاود ضمير كمال في روايته المتحركة بين حين واخر . وما نقوله عن كمال في « الثلاثية » نقوله عن رشدي واخيه احمد عاكف في « خان الخليلي » ، فكم تبدو شخصية رشدي متحركة بالقياس الى شخصية اخيه الراسخة في مواصفاتها والكتومة لمشاعرها . لكن حركة رشدي لا تبدو جلية واضحة للقارىء بدون شخصية اخيه

الساكنة . وهذه المواصفات واضحة ايضاً حين نقارن بين حسنين واخيه الاكبر حسين في « بداية ونهاية » .

قد نستطيع القول ان الرواية الواحدة تحتوي في اغلب الاحيان ، رواية او روايات . وبذلك ارتأينا ، وكما اسلفنا ، ان نطلق على الرواية المسترجعة (بفتح الجيم) في ضمير الشخصية بـ « الرواية الراسخة » وهي تلك التي تستعيدها الشخصية في لحظة ما من روايتها الثانية المتحركة . كما ينبغي ان يكون استرجاع الرواية الاولى او بضع لحظات منها مشروطاً بخبرة الروائي وقدرته التي قد تتفاوت بين الفن العظيم وعدم الخبرة . فحين يسترجع سدهارتا وجه ابيه في الينبوع في لحظة خاصة من رواية هيرمان هيسه ، فان ذلك الاسترجاع وفي تلك اللحظة شاهد كبير على خبرة هيسه . فقد اختار الروائي تلك اللحظة التي تتفق درامياً وموضوعياً مع تطور شخصية سدهارتا ، بعد ان قطع شوطاً في روايته المتحركة بعيداً عن بيت ابيه الراسخ في مكان ما وفي زمن ما . يحدث ذلك في الصفحات الاخيرة من الرواية بعد ان يعيش سدهارتا تجربة عريضة واسعة ليتوقف بعدئذ في يوم ما عند النهر ويراقب وجهه فيه او ليرى وجه ابيه :

« (....) وقف سدهارتا . انحنى على الماء لكي يسمع بشكل افضل فرأى وجهه منعكساً على الماء المتحرك بهدوء . وكان في صورته شيء ذكره بشيء كان قد نسيه . وحين تأمل فيه تذكر كان وجهه يشبه وجه شخص اخر كان يعرفه ذات يوم وكان يحبه بل ويخافه . كان وجهه شبيهاً بوجه ابيه (....) »(٤) .

في مرحلته السابقة ، فكان لابد لشخصية من هذا النوع ان تبقى معلقة بين روايتين او بالاحرى ضائعة بينهما وهو ما حدث مع بطل « الشحاذ » ومع ابطال « ميرامار » . فالشخصيات في هاتين الروايتين لا تصنع حقاً رواية متحركة بوعي مقصود لانها تائهة بين الرواية الساكنة الاولى والرواية الثانية التي لا تقتنع بها .

ان اي محاولة في « الشحاذ » وفي « ميرامار » لاسترجاع ماضٍ بلا ملامح واضحة يحدث ارباكاً في وضع الشخصية في روايتها الثانية المتحركة ويمنعها من اكمال طريقها في المرحلة



بين الرواية الراسخة والمتحركة :

ان ما يميز محفوظ في مرحلته الاولى عنه في مرحلته اللاحقة هو القطيعة الكبيرة التي حدثت في روايات المرحلة الثانية بين الرواية الساكنة الثابتة والرواية المتحركة . والسبب يعود الى ان نظام رواية محفوظ في مرحلته الاولى يذكر بعض الشيء بمواصفات الرواية البلزاكية حيث تهيمن العائلة باجيالها المتلاحقة ، والتي عاد اليها محفوظ في بعض من رواياته الاخيرة ، ولكن بشكل مغاير ، اما في مرحلته اللاحقة فقد تكلم كثيراً عن عزلة المثقف او المثقف الصغير ، وبشكل خاص في « الشحاذ » وفي « ميرامار » وان كان قد قدم سابقاً مواصفات هذه الشخصية احياناً ، كما في « السكرية » مع شخصية كمال الاخ الاصغر . ويبدو ان نجيب محفوظ بعد ان ترك رواية الاجيال ليقدم رواية المثقف اكتشف قبل كل شيء ان عزلة المثقف الذي قدمه في مرحلته الثانية لا تستطيع ان تحتويها رواية العائلة التي صنعها

التالية . ان شخصيات على غرار عمر الحمزاوي في « الشحاذ » ومنصور باهي وحسني علام وسرحان البحيري في « ميرامار » لا تستطيع ان تتبين ماضيها حقاً ، لانها لا تمتلك رغبة مخلصة في ردم الهوة بينها وبين ذلك الماضي ولو وحاولت فلن تستطيع . انها شخصيات قلقة ما عاد بوسعها ان تصنع نظاماً يربط ماضيها بحاضرها وهو ما تعاني منه ايضاً شخصيات جبرا في « سفينته » الا ان هذه الشخصيات تدرك انها لا تستطيع ان تسترد شيئاً من روايتها الاولى ، ولذلك فان انتحار « فالح » لا يفاجيء القاريء في نهاية « السفينة » بعد ان خسر روايته . اما في روايتي محفوظ آنفتي الذكر ، فان الشخصيات تتدهور اخلاقياً وذهنياً امام القاريء في محاولتها التشبث برواية اخرى ما عادت من حقها ، بعد ان قطعت شوطها البعيد في الحياة التي سبقت الصفحات الاولى من « الشحاذ » ومن « ميرامار » !

في « ميرامار » صنع محفوظ شخصيات مرتحلة اوهمها استقرارها القصير في فندق ما ان تجازف بصنع حياة اخرى مقطوعة الصلة برواياتها الاولى . اما في « سفينة » جبرا بشخصياتها المرتحلة ايضاً ، فان حركة السفينة المستمرة وهي تمخر عباب البحر لا تسمح لابطالها بمثل هذا الترف الواهم الذي تمسك به ابطال فندق « ميرامار » . ومرة اخرى ،وفي « سفينة » جبرا استطاعت السفينة بوصفها واسطة سفر ان تصنع ما يمكن ان نطلق عليه بالمونتاج المتوازي بين الرواية الراسخة والرواية المتحركة حين تسترجع الشخصيات شيئاً من ماضيها لتصنع له نظاماً مع لحظة الارتحال على ظهر المركب . لكن هذا « المونتاج » ليس اكثر من مواساة للنفس المعذبة . يقول عصام السلمان احد ابطال « السفينة » :

« (....) ما دمنا نحمل التجربة كالمرض طي الاهاب ، فلم لا نتحايل عليها ونجعلها مصدراً لاحلام اليقظة مصدراً للقصائد غير المنظومة التي تهدر في النفس على غير انتظار؟ »(٥) .

الا ان حركة الرواية وحركة السفينة بهذه الطريقة تعني ان رواية جبرا تقدم الحياة في صيغتها المستعادة قبل ان تكون الحياة تجربة تعيشها الشخصية في اللحظة نفسها !

اذا ينبغي القول ان هناك اختلافاً كبيراً بين استعادة الماضي حين تكون الشخصية في مكان ثابت واستعادته حين تكون الشخصية في مكان متحرك !

نقطة الانطلاق :

لابد للسرد الروائي ان يكون مسبوقاً بعالم ساكن راسخ يفيد كنقطة انطلاق مهما بدا ذلك العالم مستتراً خلف الرواية المتحركة . ولابد ايضاً ان نشير الى ان السرد الروائي المتحرك لابد ان يكون مسبوقاً بعالم ساكن مستقر يفيد كنقطة انطلاق له . ونشير في هذا المجال الى ان التقديم والتاخير يعتمد كثيراً على تشخيص نقطة الانطلاق هذه التي تظل محطة فاصلة بين السكون والحركة . نقطة الانطلاق تبدو خاضعة لوعي الشخصية في بعض الروايات وفي روايات اخرى لدى احساسها بالاثم كما في روايات اندريه جيد حيث تكون نقطة الانطلاق في صفحاتها الاولى ، حين يقص ميشيل بطل « اللااخلاقي » على اقرانه رواية قد انتهت ولكنها ما تزال حية في ضميره لشدة احساسه بالاثم . ثم تتفق الصفحة الاخيرة من الرواية مع صفحتها الاولى او نقطة انطلاقها . اما الرواية الراسخة فتظل قائمة في ضمير ميشيل .

في « سراب » نجيب محفوظ ايضاً يكون الاحساس بالاثم نقطة انطلاق الرواية المتحركة حتى الصفحة الاخيرة لنكتشف بعدئذ أنَّ ما يسرده علينا بطل « السراب » كان قد حدث قبل ان تبدأ الرواية بزمن ما . ولتتطابق بعدئذ نقطة البدء مع نقطة الانتهاء الرواية المتحركة التي عاشها البطل بين النقطتين تمثل مسافة الرواية بين بدايتها ونهايتها او ان شئنا بين نهايتها وبدايتها . في « لااخلاقي » جيد كما في « سراب » نجيب محفوظ تقع حوادث الروايتين داخل ضمير الشخصية ولذلك يصبح ممكناً ان تندمج نهاية الرواية مع بدايتها ، ما دام الاحساس بالاثم قائماً .

ما دامت الرواية تدور في وعي الشخصية فليست فيها نقطة بداية او نهاية تقليدية تتفق مع تطور الزمن الخارجي . وافضل مثال على ذلك رواية « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح . تنطلق هذه الرواية من المكان الراسخ في الخرطوم لتعود الى تلك النقطة على لسان سارد الرواية الذي عاش هو الاخر ردحاً من حياته في اوربا . لكننا نلاحظ ان مناطق السرد الحيوية تكون دوماً في الرواية المتحركة لا في الرواية الساكنة على الرغم من العلاقة الوطيدة بين الروايتين .

ما كان بوسع مصطفى سعيد ان يبدو غامضاً لو قدمه لنا الطيب صالح بروايته المتحركة فقط هي التي تنمي ذلك الغموض . لا يمكن لهذا الغموض ان يتحقق لو لا التناقض بين شخصية مصطفى سعيد في الخرطوم وشخصيته في اوربا .

في رواياته التي كتبها في مرحلته الثانية ، يقدم نجيب محفوظ شخصيات مقطوعة الجذور تحاول ان تقطع صلتها بالرواية التي عاشها حتى تلك اللحظة ، لانها اكتشفت بعد فوات الاوان ان روايتها هذه لا تتفق مع طبيعتها ، فتحاول ان تؤسس لنفسها في سنٍ متاخرة رواية ثابتة لا علاقة لها بالماضي الذي عاشته منذ زمن غير قصير . ونعني بهذا روايات على غرار « الطريق » و « الشحاذ » و « ميرامار » . ونحن نجد ان رواية « موسم الهجرة الى الشمال » استطاعت ان تقدم بطلًا مثل مصطفى سعيد يمتلك قوة استثنائية مكنته من ان يصنع لنفسه حياة مغايرة لتلك التي عاشها في اوربا بالرغم من سنيه الخمسين خلافاً لابطال « الشحاذ » و « ميرامار » الذين عجزوا عن اختيار حياة اخرى في سنٍ متقدمة . وتلك نقطة مهمة تميز شخصيات نجيب محفوظ عن شخصيات الطيب صالح فرواية محفوظ ظلت مشروطة بنظام الاجيال ، ولكل جيل مواصفاته في روايات محفوظ وما يتمكن منه هذا الجيل لا يتمكن منه الجيل اللاحق وما تصنعه هذه الشخصية في سنٍ معينة لا تستطيع ان تفعله في سنٍ اخرى وهكذا ، فليست هناك شخصيات خارقة في روايات محفوظ تستطيع ان تعيش حياتها اكثر من مرة !

يتحكم تنوع الامكنة بالرواية الراسخة كما يتحكم بالرواية المتحركة ، فالامكنة التي تقضي فيها الشخصية زمناً طويلاً تظل عالقة في ذهن البطل بعد الانتقال الى امكنة اخرى . وهناك شخصيات تحاول ان تهرب من الامكنة التي تعيش فيها مأساة دامية لا سبيل للخلاص من ذكراها سوى الانتقال الى مكان اخر كما في « خان الخليلي » اي ان الرواية المتحركة لا تتحقق لان الشخصية ترغب في ذلك ، بل هي رواية مفروضة عليها . واذا كانت الامكنة في بعض الروايات لا تبدو ثابتة بالمرة ، فان بوسع الشخصية ان تجد لها مكاناً ثابتاً في الذاكرة بعيد صياغة الامكنة البعيدة .

الحنين الى المكان الاول والى امكنة الطفولة قد يوحي للشخصية في استرجاعها لذلك المكان برسوخ المكان الاول مهما كانت راسخة في مكانها الثاني . وكما يقول بروست فان حنيننا الى الامكنة الاولى هو الحنين الى الطفولة التي تتطابق مع المكان الاول وتحقق له رسوخاً يجعل اي مكان سواه يبدو قلقاً ولا يمتلك طمأنينة المكان الاول . وهو موضوع مألوف في روايات اندريه جيد كالباب الضيق وفي « سدهارتا » لهيرمان هيسه اذ تبقى الطفولة مكاناً راسخاً في وعي الشخصية . وعلى الرغم من اصول اندريه جيد الشعرية الا انه يضع بطله دوماً ازاء التقاليد الاجتماعية



السائدة ويرغمه على الرضوخ لمجتمعه اما هيرمان هيسه فشخصياته تبقى في بحث متصل عن الكمال والمطلق . اذ ان اندريه جيد لا يتحجج بحجة اخرى سوى الحجة الاجتماعية الاخلاقية ليعيد الابن الى روايته الاولى والى بيت ابيه الاول . اما في رواية هيرمان هيسه فتبدو الرواية الراسخة كالجسد الذي يرفضه سدهارتا ليعيش بالمواصفات الروحية فقط . نخلص من ذلك الى ان رواية « جيد » هي الرواية الثابتة التي تهيمن على الرواية المتحركة وتحتويها بينما تهيمن رواية المطلق المتحركة على ما سواها في « سدهارتا » . على الرغم من البحث الطويل عن الحقيقة في روايات اندريه جيد الا ان البطل يعود الى نقطته الاولى مهما طالت رحلته بعيداً عن الامكنة الاولى ! وفي رواية بروست يبدو الحنين الى الامكنة الاولى المحرك الاول للرواية !

عناصر الرواية الراسخة :

لا شك ان البناء الروائي يتكون بالضرورة من الرواية الساكنة الاولى ثم من الرواية المتحركة ، اذ ليس بوسع القارىء ان يوطد علاقاته مع بطل الرواية من دون ان يكون له تراثه الشخصي . وقد تتقدم الرواية الساكنة صفحات العمل الروائي وقد تتأخر عن ذلك وقد تلازمها . في « بداية ونهاية » تضطرب الرواية الاولى الثابتة مع الصفحات الاولى بموت الاب المعيل لابنائه الثلاثة وابنته وزوجته . اما في « السراب » فان الرواية الراسخة ترافق الرواية المتحركة في يوميات كامل رؤبة لاظ ، ذلك ان بطل الرواية لم يتخلص من ماضيه ومن طفولته حتى بعد زواجه من رباب . وعلى اية حال فان الرواية تحتوي بالضرورة كلا من الروايتين حتى لو بدت الرواية الاولى الساكنة غائبة او مستترة ، كما اسلفنا ، فان سلوك الشخصية وردود افعالها ازاء الاخر هي التي تشير الى حضور الرواية الراسخة في البناء السيكولوجي للشخصية . قد تتمتع الرواية الراسخة بمواصفاتها هذه بفضل المكان الراسخ الاول وقد تتحقق هذه المواصفات من طبيعة الشخصية نفسها التي تبتعد عن المغامرة وتفضل التشبث بالبيت الاول من دون ان تبتعد عن مكانها الا مع اهلها وذويها ، على غرار شخصية احمد عاكف في « خان الخليلي » لمحفوظ ، وعلى النقيض من اخيه رشدي الذي يمثل الرواية المتحركة التي لا تستغرق زمناً طويلاً بسبب موت رشدي الاخ الاصغر بمرض عضال ، فكأن الاخ الاكبر يمثل الرواية الراسخة وكان شقيقه هو الرواية المتحركة التي لا تستقر الا بالموت لتعود بعدئذ رواية محفوظ الى وضعها الثابت الاول .

تنوع الامكنة يعني تنوع الروايات فانتقال الشخصية من مكان لاخر ليس امراً عابراً في البناء الروائي ، بل ان الشخصيات تتطابق مع امكنتها ، وبوسع القارىء ان يفهم بذلك جزءاً كبيراً من

طبيعة الشخصية . واذا كانت الامكنة في بعض الروايات لا تبدو ثابتة بالمرة ، فان بوسع الشخصية الروائية ان تجد لها مكاناً ثابتاً في الذاكرة التي تعيد صياغة الامكنة في نظامها الاول ، في محاولتها التشبث بشتات الماضي لتؤطره في مكان راسخ في مخيلتها ، ليبدو هذا الماضي مرجعاً تنطلق منه احداث الرواية المتحركة .

وقد تتعايش الرواية الساكنة مع الرواية المتحركة ـ ان جاز التعبير ـ وتنمو الروايتان سوية في مونتاج متواز: فرواية « الشحاذ » في سبيل المثال لا تتحرك الا لتحاول التشبث بالرواية الراسخة البعيدة التي افلتت من يد الشخصية في سني عمرها المتأخرة . اي انها رواية بلا فواصل حقيقية بين الروايتين . ويبدو الامر كذلك في جوانب من « موسم الهجرة الى الشمال » حيث لا سبيل الى الاحاطة بشخصية مصطفى سعيد الا بوساطة الرواية الاولى . وفي رواية مثل « الغريب » يصبح من الصعب جداً التمييز بين الروايتين ، اذ لا يعلم القارىء متى تبدأ الرواية ومتى تنتهي ، بل يستطيع قارىء الرواية ان يقرأها من جزئها الثاني . وسوف يكتشف ان « الغريب » في جزئها الثاني تحتوي رواية راسخة واخرى متحركة معاً ، اذ ان وضع ميرسو الصعب ازاء موته الوشيك جعله يسترجع ماضيه في زنزانته ، بعد ان اصبح هذا الماضي هو كل ما يمتلكه في ايامه الاخيرة .

وبذلك فان الرواية الساكنة الاولى تظل متعلقة بالرواية المتحركة وهذه بالاولى . والكلام عن الرواية الساكنة يقتضي كلاماً عن الرواية المتحركة ولا نتوقع ان نقرأ احداهما من دون الاخرى .

العودة الى نقطة البدء :

في بعض الروايات تبدو الرواية المتحركة رواية غير مجدية في تقدير الشخصية بعد ان تعيش تجربتها داخل الرواية وتكتشف انها لم تحقق ما كانت تصبو اليه في تجربتها ولنتذكر كامل رؤبة لاظ في « السراب » ومصطفى سعيد في « موسم الهجرة الى الشمال » كما ان معظم ابطال اندريه جيد يعودون الى نقطة الانطلاق ، نادمين على تجربتهم الضائعة . وفي هذه الروايات جميعاً تبدو العودة الى نقطة البدء وكأنها الخلاص الوحيد الممكن للرواية . وقد تتحكم اخلاقية الكاتب ومجتمعه في هذا النوع من العودة الى النقطة الاولى . ينطبق هذا الامر كثيراً على رواية اندريه جيد . وعلى تقاليده الخاصة . وقبل جيد ومحفوظ والطيب صالح ، ففي رواية « مانون ليكو » للاب بريفو تتحكم اخلاقية العصر بسلوك بطل الشخصية وبحركة الرواية فحين يهجر الابن اباه في سنٍ معينة ليلحق بالفتاة التي احبها من دون ان تكون مخلصة له ، ويرتحل بحثاً عنها من بلاد لاخرى لا يجد المؤلف خلاصاً لروايته الا بموت « مانون ليكو » ليعود الشاب الى ابيه نادماً على فعلته . ذلك ما سيحدث في مطلع القرن العشرين في رواية بروست ، حين يصبح انقاذ مارسيل من اغواء البيرتين سيمونيه مشروطاً بموت الاخيرة في ريعان شبابها ، ليعود مارسيل الى النقطة التي انطلق منها . وقبل هذه الرواية بحين قصير كتب الكسندر دوما الابن روايته « غادة الكاميليا » التي يتعلق بها ابن احد الاثرياء وهو ارمان دوفال مبتعداً عن اخلاقية ابيه وبذلك لا يجد الروائي خلاصاً اخر من هذا الوضع سوى التخلص من غادة الكاميليا ، وهكذا !

هذه النماذج كلها قدمت لنا رواية راسخة قوية تسترجع ابطالها وتعيدهم الى نقطتها الاولى قبل ان يوغلوا بعيداً في مغامرتهم المتحركة ، وبشكل خاص حين يكون بطل الرواية شاباً صغيراً لا يمتلك تجربة او خبرة في الحياة ، فسيصبح استرجاعه امراً ممكناً ما دامت سنه تسمح بذلك ! اما حين تقطع الشخصية شوطاً مهماً من حياتها قبل عودتها الى النقطة الاولى ، فان هذه العودة ليست الا ايذاناً بموتها !

على النقيض من ذلك يبدو استرجاع البطل الروائي او عودته الى نقطة البدء امراً محالاً حين تكون الشخصية قد تجاوزت سني شبابها واصبحت عاجزة عن المضي في روايتها المتحركة الثانية وعن محاولة استرجاع روايتها المتحركة الاولى ! وغالباً ما تكون هذه المحاولة من لدن هذا النوع من الشخصية سبباً في وقوع فعل تراجيدي عالٍ ينقذها ـ اي الشخصية الروائية ـ من وضعها الذي لا خلاص منه ، كما هو الامر في « سفينة » جبرا التي تنتهي بانتحار فالح حسيب ، او موت مصطفى سعيد غرقاً في النيل في « موسم الهجرة الى الشمال » ! وقد ينتشر هذا الفعل المأساوي في ارجاء الرواية كلها ويمنع على الشخصية استقرارها في اي من الروايتين كما في « شحاذ » محفوظ !

الهوامش :

(١) الطيب صالح ، « موسم الهجرة الى الشمال » ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢ ، ص ٥ .

(٢) د . مهدي يونس ، مجلة « الاقلام » ، « مسافة الرواية ، مسافة السفينة » ، العدد ٧ ـ ٨ ، تموز ـ آب ١٩٩٢ .

(٣) جبرا ابراهيم جبرا ، « السفينة » ، بيروت ، دار الاداب ، ١٩٨٣ ص ١١ .

(٤) هيرمان هيسه ، « سدهاتا » ، عمان ، دار منارات ، ١٩٨٥ ، ص ١١١

(٥) جبرا ابراهيم جبرا ، « السفينة » ، ص ١١ .

(عرس الزين) المفارقة الروائية

٠ أ . د . ابراهيم جنداري

لما كانت الرواية مدونة سردية محمولها الواقع الانساني بتناقضاته وعلاقاته المعقدة والغامضة ، والرؤى المتشكلة فقد اصبحت من أكثر الاشكال « المفضلة للمفارقة ، فعندما تشير المفارقة لنا بشكل ثابت الى عالم تقرر هي واقعه ، فهي تجعل صيغنا للسلوك البشري مرتبطة ، وتعيننا على استكشاف سذاجة المعاني السطحية »(١) هذا على مستوى الدلالة الذي تعمل على ترهينه مستويات القراءة باختلاف اشكالها ، ومن خلالها تتعدد الدلالات او تتحدد ، وتتجاوز هذه الجدلية الدلالية التي تفرزها المفارقة مستويات الجملة الواحدة لتطال الوحدات الكبرى : النص والخطاب الروائي عموماً ، وهي لا تقتصر على الشكل اللغوي فحسب بل تتخلل عناصر البنية الروائية ايضاً لتكون عنصراً تكوينياً « يدخل في مادة الرواية وليس في شكلها فقط . ذلك ان التقابل والتضاد والتقاطع بين المواقف لا يقتصر على كونها طريقة شكلية في التاليف ، تتعارض مع التوازي والتناظر والتماثل ، وانما يدخل في صميم منظور الرواية وسياق الاحداث ورسم الشخصيات »(٢) .

وبما ان الرواية فن نثري يصنع تكويناته عن طريق الخيال الذي يتحكم في التوليف والصياغة الفنية لمفردات الواقع الفعلي ، فان خصوصية الاتصال بين الرواية والمفارقة ستكون « لازمة وغير عابرة وضرورية له لاجل ان يعكس الحياة بتناقضاتها الواقعية وفي مجراها المعقد »(٣) .

فالرواية هي « الشكل الذي نلجأ اليه لفهم وجود اجتماعي وضع في اطار من الذاتية »(٤) اي الاشارة الى ثنائية الحياة الداخلية والخارجية .

ان الواقع اذا ما أريد له ان يعرض فلابد ان يتم ذلك عبر وسيط لغوي يعمل على نمذجته ضمن صور وأنساق مخصوصة قادرة على التعبير عن جوهره والتدليل عليه ، من خلال عمليات التطبيع بين النص الروائي والواقع من جهة ، وبين المؤلف الروائي والقارىء من جهة اخرى ، ان التطبيع يعني « منح النص مكانة في العالم الذي تحدده ثقافتنا .. ان دمج الشيء او تفسيره معناه جليه ضمن اساليب النظام الذي توفره الثقافة ، ويتحقق هذا عادة عن طريق الكلام عن النص باسلوب للخطاب تعده الثقافة طبيعياً »(٥) .

ويمثل التطبيع خرقاً للاعراف والمعايير النصية ، لانه يجعل المحرم المحظور مالوفاً يمكن تفهمه في نسق ثقافتنا الجديدة على انه ممارسة حياتية شخصية عليها ان تتحرر من سلطة الجماعة لذا فهو يؤشر على المعنى المفارقي عبر التقابل بين المعنى الحرفي والتطبيعي ، والواقع قبل التطبيع وفي اطار عمليته ، فان « مناقشة عملية القراءة بوصفها تطبيعاً تنتج عنه ميلًا نحو هذا النوع من النقد ، لأنه اذا جعل المرء نفسه واعياً للعمليات التطبيعية المتنوعة ، التي تتضمنها القراءة والنقد ، فانه سيصبح يقظاً من جديد للوسائل والاساليب »(٦) .

ولما كان الشكل « بناءً رمزياً ، وليس تسجيلًا للحياة وانه تمثيل يزودنا بما ينبغي لكي نقوم بفهم اكثر امتلاء لجوانب من الوجود تقع خارج الفن . الشكل تموضع للفكرة وكونه شكلًا ممتازاً يعتمد على انسجامه مع الفكرة »(٧) .

فان الرواية من خلال شكلها يمكن لها ان تحقق ما يمكن تسميته بالمفارقة التشكيلية او البنائية التي تتعلق اساساً بجوهر الصوغ الحكائي للمادة الروائية . وبما ان التكنيك يمثل قواعد اللعبة الشكلية المسؤولة عن التمثيل الخيالي للمادة الروائية ، ويمكن كشف اطراف هذه اللعبة من خلال الاسئلة التالية :

١ ـ ماذا نقص ؟ وهذا يعني خلق لعبة قص تفرض وجود ثلاثة عناصر : القاص والقص والمتلقي .

٢ ـ كيف نقص ؟ وهذا التساؤل يستدعي تساؤلات اخرى : لمن نقص ؟ وماذا نقص ؟ ومن هذين التساؤلين ينبثق (الكيف) واضعاً لشروطه وقواعده لتكوين الشكل الروائي .

٣ ـ لماذا نقص ؟ اي البحث عن لذة القص ، لذة ذاكرة تفرغ لتمتلىء من جديد . ان نقص هذا يعني اننا نعيش هذه الحياة في نفس الوقت الذي نخلقها الى ان تصل الاتوبيوغرافيا الى القارىء الذي يعيد خلقها بالقراءة ، كما سبق وان خلقها الكاتب بالقص .

وبما ان الخطاب الروائي مقال لغوي ، جماع للتقنيات والمعاني

المتناقضة والمحمولات المتضاربة الدلالة فانه لا يطرح نفسه ضمن صيغة مفردة بل سلسلة من الصيغ والانماط المختلفة يترشح عنها رؤى مختلفة وكل رؤية هي « موقع تحريف او انزياح مزدوج ولكنه منسجم غير متناقض انه انزياح ايديولوجي بالتشكيل : تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية »[٨] . ويجعل التعدد اللساني الذي تطرحه الرواية من لغتها عملية تشكيل لا تمتلك البراءة بل « مسكونة ومكتظة بالنوايا الاجنبية ، والسيطرة على تلك النوايا واخضاعها لنوايانا ونبراتنا ، هي سيرورة وعرة ومعقدة »[٩] .

تعد المفارقة الدرامية من الفاعليات البنائية المولدة للتوتر والصراع في الفعل الحكائي وتحيله في صيرورة جدلية وحركة دائبة قد تقلب الكثير من المواقف والتصورات وفي المفارقة الدرامية قد يشارك « القارىء المؤلف معرفة بعض الحقائق التي تجهلها الشخصيات »[١٠] ويرى (ميويك) ان « مفارقة الاحداث اقرب الى طبيعة الدراما منها الى الرواية بسبب الغياب النسبي للتفصيلات في الدرامة مما يفسح المجال لخط من البناء اكثر نظافة ووضوحاً ولتضاد اكثر حدة بين ما يؤمل ويخشى وبين ما يحدث بالفعل »[١١] .

اما النوع الاخر من المفارقات البنائية فهي المفارقة السردية او مفارقة التكنيك الحكائي فهي التي تطلعنا على سلسلة من الانحرافات التقنية الحادثة في الخطاب الروائي وتكشف لنا ايضاً عن مقدار التلاعب الفني الحاصل في البنية ، وفي كيفيات الصياغة او التكوين والانشاء الهيكلي . وهذه الانحرافات المنزاحة عن سياقها المرجعي سوف تتمظهر على صعيد الخطاب الروائي على صورة مفارقات سردية ، سواء أكانت كامنة في المستوى الزمني (ديمومة ـ تواتر) أم مستوى الصيغة (اخبار ـ عرض) . ومن خلال اشتغال هذين النوعين من المفارقة (الدرامية ـ السردية) يمكن عدهما فعلاً محركاً بوصفها عملية ديناميكية تجعل من « كل عنصر من عناصر العمل الادبي يتحول الى مظهر رمزي لهذا الفعل »[١٢] .

ويمكن ان تطلق تسمية المفارقة الدرامية عندما تقوم « شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من امور ، وخاصة عندما تكون هذه الامور بالصورة التي تراها بها الشخصية مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي »[١٣] .

وكما يؤكد (D . H . Green) فان فهم المفارقة الدرامية يستدعي الى الذهن استحضار ثلاثة عوامل[١٤] :

ـ الاول : ويقضي بتوفر توتر في العمل القصصي الذي يمكن خلقه من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل اخرى اقوى منها او في مقابل قوة اخرى .

ـ الثاني : يجب ان تكون الشخصية الغافلة جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها وبهذا يكون هناك تناقض ـ في هذا الوضع المحكوم بالتوتر ـ بين مظاهر الاشياء وحقيقتها .

ـ الثالث : يكون الاخرون وهم المشاهدون او الذين لا يشاركون في صنع الاحداث او توجهها على علم بسبب اخفاق الشخصية الغافلة ، الجاهلة بحقيقة ما يحاك ضدها من افعال تعاكس رغبتها او طموحها او تصورها .

وقد حاول (روبرت ستانتون) ان يداخل بين المفارقة الدرامية ، ومفارقة الحبكة والحالة من خلال تحديده للضابط المعياري الذي يوجه منهما وهو الانقلاب المفاجيء في سير الاحداث ، والمؤدي الى المزيد من التوتر والتعقيد في الاحداث اذ قال : « تعتمد مفارقة الحبكة او الحالة اساساً على نوع من التناقض التضادي بين المظهر والواقع ـ بين نية الشخصية وما نقوم به ، او بين توقعها وبين ما يحدث في حقيقة الحال ، فالعناصر المتناقضة تعتبر دائماً وابداً مترابطة بشكل منطقي كسبب ونتيجة ، فاذا كانت الحبكة وحدها هي ما يربط العناصر المتناقضة فالنتيجة هي مجرد مفاجأة متقنة الاعداد »[١٥] وفي المفارقة الدرامية بافضل اشكالها ثمة ارتباط فكري بين العناصر ، وهي تعطي نوعاً من التمعن في طبيعة الاشياء ، وغالباً ما يتضمن التناقض المفارقي بين النية والعمل او بين التوقع والحدث تعليقاً على القوى والقوانين التي تحكم الحياة الانسانية .

وتدخل (مفارقة الحدث) ضمن المفارقة الدرامية لعلاقتها المباشرة بالانقلاب الزمني ، فمفارقة الحدث الفاعلة في مجال الزمن تتسم ببناء درامي واضح ، والمفارقة الدرامية اما ان تتخذ نسقاً شمولياً فتكون عامة في الوجود والحياة ، او تكون مختصة بحالة مفردة او موقف محدد ، على ما نجد في مفارقة الحالة او الموقف .

ان عملية نقل الاخبار وشكل التعبير عنها يمثلان عاملاً رئيساً في فنية العمل الابداعي وجماليته ويساهم مضمون العمل الابداعي في تأكيد تلك الفنية والجمالية فمضمون الاثر الفني محكوم بالصيغة التي تنقل فيها الاحداث في ذلك الاثر الفني « فقيمة الحكاية لا تقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم في عملية سردها ، وان الابعاد والدلالات المرتبطة بها محددة بالوجهة التي تعلنها هذه العملية بالذات »[١٦] .

وتحتوي الحبكة السردية العناصر الفنية الوفيرة والمتداخلة في العمل الروائي وهي التي تعبر عنها ، وقد تكون العملية السردية في الرواية اقرب الى اللعبة ينشئها الكاتب ويسعى القارىء الى فهم الياتها . وقد هيمن على البناء الروائي نسقان هما البناء المتداخل والبناء الدائري ويمثل هذا التكنيك البنائي

كسراً للاطار التقليدي في البناء التعاقبي المتتابع ولتحقيق غرضين جماليين الاول هو الدهشة او التشويق فكلما شعر القارىء بأن البنية السردية معقدة ومستوياتها كثيفة وصيغها متنوعة ، كانت الرواية اكثر فنية وابداعاً . والثاني هو الغرض القيمي الموضوعي الذي يعمل على تشظية الانساق البنائية ضمن معيار منطقي جمالي خارج عن المعيار التاريخي في ترتيب الاحداث .

وتكمن دلالة البناء الدائري عندما يكون حدث ما هو بداية الرواية ونهايتها ، فموضوع رواية (عرس الزين)[١٧] كما يوحي بذلك العنوان هو (عرس الزين) الذي تبدأ الرواية باشاعة خبره وتنتهي بحفلة الزفاف وبين البداية والنهاية يعرض الكاتب لمشاهد واحداث ومعجزات وخوارق . وان عنوان الرواية وطريقة بنائها يجعلان القارىء ومنذ صفحاتها الاولى امام اشكال الرواية وحله في الوقت نفسه ، اي امام صعوبة وقوع العرس والاخبار عن تحققه فعلاً في الوقت ذاته .

لقد صاغ الطيب صالح روايته على منوال سنة قصصية قديمة ، اذ أسند الاخبار الى راوٍ ينقل الاحداث ويرجح الاقوال ، كما عمد الى الاساليب السينمائية في التعريف بالشخصيات وتقديم الاحداث فيعدد الاخبار المروية على ألسنة اهالي القرية مما يعدد زوايا النظر ويجعل من الاختلاف بينها منشأً للحدث في الرواية ، ويكثر من الاسترجاعات قاطعاً مسار الرواية منوعاً في احداثها وازمنتها وامكنتها .

والحدث القصصي الرئيس في رواية (عرس الزين) هو حادثة (الحنين) وليس (عرس الزين) فتلك الحادثة هي التي حطمت رتابة الاحداث السابقة لها ومنحت الافعال القصصية في الرواية القدرة على التصاعد والتطور ، فقبل هذه الحادثة كان من الصعب حتى تخيل زواج (الزين) في قرية شبه بدائية منغلقة على ذاتها وبعدها يتزوج الزين وتنفتح القرية وتتطور . فالرواية على هذا الاساس موزعة الى نقطتين زمنيتين : ما قبل وما بعد .

وتحتل حادثة الحنين (التنبوء بالقدر) بؤرة الخطاب السردي الذي توفر على صنفين من المتواليات السردية :

خطي مطرد ، وخارق للعادة تحتكم احداثه في وقوعها الى منطق خاص بها يفارق الواقع الموضوعي .

ان رواية (عرس الزين) لا تجنح بعيداً في التخييل بل تظل تذكر بالواقع الموضوعي في ملامحه وادق جزئياته من خلال الوصف اداة للايهام بالواقعية والمعقولية . ومن هنا توالت المقاطع الوصفية الطويلة في الرواية التي تنهض على حكاية عادية مألوفة عن شاب اسمه (الزين) وعن قرية من قرى السودان لتتابع اطوار انتقالهما من حالة الى اخرى . وقد احتلت شخصية (الزين) موقعاً سردياً بارزاً في الرواية اذ تمحورت حولها الاحداث وهي شخصية مثيرة للانتباه : لشدة بشاعة ملامحها الخارجية وتصرفاتها التي توائم بين الجد والهزل ، وبما ينتج حولها من اخبار غريبة عن الجن والقوى الخفية الخارقة ، فولادته شاذة عن المألوف ، اتصاله بالقوى الخارقة للعادة ، قوته البدنية الغريبة ، ولكنها وعلى الرغم من ذلك فقد ظلت هذه الشخصية بسيطة وعادية الا في خاتمة الرواية اذ انقلبت الى شخصية فاقدة الوعي بالمواقف الاجتماعية الى المسؤولية وما تقتضيه من هيبة وزعامة ، ومما جعل تحول (الزين) لافتاً لانتباه اهالي القرية هو شخصية (الزين) ذاتها الهازلة العابثة القبيحة ، فهيئته الخارجية ونوعية تعامل الاهالي معه نتيجة لشدة قبحه وبساطته مثلت العائق الرئيس امام الطاقات الشعورية الكامنة ، وهو رغم كل ذلك يسعى جاهداً في رحلة بحثه عن تلك القرنية الجميلة ، ومن رحلة البحث توالدت احداث كثيرة تحول بعضها الى عوائق امام مشروع العرس ، وتحول البعض الاخر الى عوامل ميسرة له ، لكن تعرض فعل الزواج لمعوقات هو بمثابة الضرورة لاستمرار فعل السرد الحكائي ، فلكي تتم الحكاية لابد من التغلب على تلك المعوقات ، ومن تحرك شخصية الزين وممارستها لفعلها كمعاناة تكتسب بها صفة البطولة وذلك عبر اشكال متعددة متنوعة لكن الجامع بينها صرخات (الزين) الجريئة المفاجئة بأنه قتيل الحب !! معابثة النساء وملاعبة الصبيان وسخرية الشبان وتبرم الشيوخ ، تذهب امام انشغال هذا الكائن بالحب والفناء بالآخر .

ثم يدخل الزين المستشفى اثر ضربة بفاس اصابت رأسه و يخرج منها وسليماً وذلك لكي يحقق الطيب صالح لهذه الشخصية توازنها ولتتضاءل الهوة بين مظهره الخارجي وزواجه من الفتاة الجميلة المتعلمة الغنية . لكن هذا لم يحدث لو لا وجود شخصية رديفة اكثر فعلاً في السياق السردي وهي شخصية الصوفي (الحنين) واسمها محمل بالدلالات الروحية والعاطفية والدينية وهو (الحنين) يعيش في (محور الشوق الديني والبصيرة الكاشفة برياضة الروح)[١٨] وبفضل دعائه وارادته انقلبت الاحوال بفعل منطق باطني لا مرئي حكم تلك الاحوال والاحداث المشكلة للحلقات السردية ومنها معجزة العرس التي ارادها الرجل الصوفي المبروك بركة من بركاته وتحققاً لكرامته ، وكان ذلك العرس امراً جليلاً عملت القوى الغيبية الخارقة على تحقيقه فهيأت له (الزين) منذ ولادته بخصوصيته وبصلته بقوى غيبية ، وتفرده وهو تفرد مرده شخصيته الغريبة واتصاله بالقوى الغيبية الخارقة وعلاقته بالحنين ، وتنطوي شخصية الزين على ثلاثة ابعاد :

الاول : الاحداث الغريبة في ولادته وصباه التي شذت به عن حدود البشر وما اعتادوا عليه ومنها انه ولد ضاحكاً !! واتصاله بالقوى الخفية الخارقة في الخرابة المهجورة ، وفقده لاسنانه ، وهيئته الخارجية الغريبة والبشعة ، والقوة البدنية المذهلة ، مثار للسخرية ، يعابث نساء

القرية وعدم اهتمامه بجاد الامور وافعاله تنم عن البساطة والسذاجة وسوء التصرف ، وشكله الخارجي المثير للضحك والنفور .

الثاني : علاقته بالحنين الرجل المبروك ، اذ اصطفاه صديقاً من دون اهالي القرية يحدثه ويزوره ويعطف عليه ويسميه (المبروك) وكان لعدم ادراك اهالي القرية لستر العلاقة بين الحنين والزين اثره في محبة اهالي القرية ومحبته للاهالي واستغلال قوته البدنية في بعض اعمال القرية بل واضفاء الصفات القدسية عليه ، فلعله نبي او ملاك رحمة ، او ولي من اولياء الله .

الثالث : حفلة العرس او الطقس الاحتفالي الذي اظهره زعيماً او ولياً صالحاً بقفطانه الابيض وحزامه الاخضر ، وفي خاتمه فص على هيئة ثعبان ، وتزينه عمامة فكانه شيخ بين اتباعه ومريديه ولم يكف عن تبشير الاهالي بالخير واليمن والبركة وذهاب ليلة عرسه لزيارة قبر (الحنين) .

ان المفارقة السردية تتصل وبكيفية خاصة ـ بعملية التكنيك السردي وتتمثل في القوانين الشكلية التي تشتغل داخل الخطاب الروائي ومن هذا المنطلق تعد المفارقات السردية مفارقات بنائية يتولد عن استخدامها جملة متغيرات لعل ابرزها :

ـ تشظي المبنى الحكائي ونزوع السرد الى الانفلات من قيود درامية الحبكة ، واستغناء النص عن الشخصيات المحورية ، او الاعتماد على اكثر من شخصية . وعدم ارتكاز النص على ثيمة واحدة بل جملة ثيمات ويختزن النص هويات شتى تراهن على هموم العالم ، وتتضخم مشكلة الذات لتغطي كل جوانب الساحة وتصبح المفتاح السحري لحل مشاكل الانسانية ، اذا حلت مشكلة الذات حلت كل المشاكل وتصبح مشكلة الذات مدار الكون وسره .

وقد استخدم الروائي عدة مستويات من اللغة فهو يجنح الى الانشائية الشاعرية التي تقوم على توظيف الكلمة في تشخيص المعاني والاحساسات والمواقف باسلوب تبدو فيه الكلمة مقصودة لذاتها من حيث هي مفردة ذات جرس وايقاع وذات روابط ايحائية وتداعيات نفسية تثير الذهن ، وقد يتجه الى استخدام اللهجات المحلية بحيث يصبح الحوار او الوصف لغة مقاربة لفكر الشخصية ووعيها .

ان رواية (عرس الزين) قد اقتربت كثيراً من وجدان الكائن ومتخيله ومن بعض قضاياه الثابتة او المتغيرة والعابرة . ومدت صلاتها مع اشكال تعبيرية من حقول مختلفة غزت عروق متخيلها من نصوص اصبحت في حكم المنسي ، فالرواية افق مفتوح بداخله ينصهر الادبي بالفني والشفوي بالمكتوب ، وبناء هذا المتخيل يجيء متعدد المصادر ومتلون النسيج يتغذى من التراث الشخصي والمحلي والعام وقد ركز الطيب صالح على ربط الماضي والغيبي وبما هو غير طبيعي بالكرامات والمعجزات عاملاً تبئير الانسان والزمان والمكان معتمداً على خلق المفارقة والسخرية من المالوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم .

هوامش ومصادر البحث :

(1) Structura List Poetics : Structura Lism Linguistics and The Study of Literature Jonathan Culler (London 1986) P. 157

(٢) وردة الصباح بين المفارقة والتوازن ـ محيي الدين صبحي ـ مجلة الثقافة العربية (ليبيا عدد ١١ / ١٩٧٩ .

(٣) الفن والعلم والجمال ـ عماد جهاد النوري ـ دار الشؤون الثقافية / بغداد ـ الموسوعة الصغيرة ص ١٣٩ .

(٤) المفارقة وصفاتها : د . سي ـ ميويك ـ ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ـ دار المامون للطباعة والنشر بغداد ـ موسوعة المصطلح النقدي (١٣) ص ١٠٤ .

(٥) المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ـ وليم راي ـ ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز ـ دار المامون للطباعة والنشر ـ بغداد / ١٩٨٧ ص ١٢٢ .

(6) Structura ..... P . 160

(٧) اشكال الرواية الحديثة ـ مجموعة مقالات تحرير واختيار وليم فان اوكونور ـ ترجمة نجيب المانع دار الرشيد للنشر ـ بغداد / ١٩٨٠ ص ٨ .

(٨) في معرفة النص ـ دراسات في النقد الادبي د . يمنى العيد / ٧٩ . منشورات دار الافاق الجديدة بيروت / ١٩٨٥ .

(٩) الخطاب الشعري والخطاب الروائي : ميخائيل باختين ترجمة محمد برادة ـ مجلة الكرمل عدد ١٧ / ١٩٨٥ .

(١٠) دراسات في القصة العربية ـ مجموعة باحثين ـ ندوة مكناس . مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت / ١٩٨٦ .

(١١) الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب ـ عبد الكريم حسن / ٤٧ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت / ١٩٨٣ .

(١٢) ، (١٣) نظرية المفارقة ـ خالد سليمان ـ مجلة ابحاث اليرموك العدد الثاني / ١٩٩١ ص ٧٢ .

(14) An Introduction to Fiction How to Read Fiction — Rabbert Stamton (New yourk — 1965) P . 36 .

(١٥) ابحاث في النص الروائي ـ د . سامي سويدان ـ مؤسسة الابحاث العربية / بيروت / ١٩٨٦ .

(١٦) عرس الزين رواية الطيب صالح دار الصوت / بيروت ط ٣ / ١٩٧٠ .

(١٧) صانع الاسطورة ـ احمد شمس الخجاجي ـ مجلة عيون المقالات العدد الثاني لسنة ١٩٨٦ .

(١٨) الريف في الرواية العربية ـ د . محمد حسن عبد الله ـ سلسلة عالم المعرفة الكويتية / ١٩٨٩ .

شعرية العنونة
أسميك بحراً.. اسمي يدي الرمل إنموذجاً

• أ . د. بشرى البستاني

أهي غواية أم استشراق أم إغراء قصدي ذلك الذي يدفع الكاتب الى بلورة « ثريا نصّه .. » حسب جيرار جينيت في مفردة او جملة او اكثر ليكون عنواناً لقصيدته ،هذه الغواية التي ترفع أشرعة لرحيل المتلقي ، وتفتح نوافذ لتامله ، وابواباً لولوجه..

أهي عملية اختيار أم اكتشاف أم مشاكسة تلك التي تدفع المبدع الى حسم الامر بعد تامل ومفاضلة وتدقيق ومقارنة من اجل وضع العنوان موضع الصدارة ، من نصة ..

ليس هذا شان هذه الدراسة ، فقد اختار الشاعر خالد أبو خالد عنوانات اثنتي عشرة قصيدة ، وجمعها في ديوان وضع له عنواناً هو .. « اسميك بحراً » .. أسمي يدي الرمل »(٥) وهذا العنوان هو عنوان القصيدة الخامسة من قصائد الديوان ، واذا كان لكل مبدع طريقته في اختيار عنواناته ، ولكل عنوان ظروفه وآليات اشتغاله من حيث علاقته بالنص اولًا وبالمتلقي ثانياً ، فان هذه الدراسة قد حددت مهمتها في قراءة عنوان الديوان وقصائده قراءتها الخاصة التي ربما فتحت أفقاً آخر على قراءة لاحقة ..

ويستطيع العنوان أن يوحي بتفكيك النص من اجْل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية ، وان يضيء لنا في بداية الامر ما أشكل من النص وغمض ، إنه مفتاح تقني يحسّ به نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسة التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي ، حتى ان كوهين عدّه مسنداً اليه إذ عدّ النص مسنداً ، بينما عدّه روبرت شولز هو خالق النص الادبي ومانحه الهوية ..(٧) إنه رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها ، وتجذب القارىء اليها ، وتغريه بقراءتها ، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه ، فهو نصّ صغير يهدف الى تحقيق وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعدّ مدخلًا لنص كبير يشبه بالجسد ورأسه العنوان ، فهو من منظور علم العلامات علامة لغوية ذات دور علامي مهم بالنسبة للنص الذي يتصدره ..(٨) وتتراوح العناوين عادة من الحرف الى المفردة الى الجملة ، الى جمل متعددة ، ويبدوأنّ مقتضيات الاشارة الى مايدور داخل النص هي التي ستحدد ذلك في تركيبة أي عنوان ، وفي تشظيات دلالته إذ تشكل العناوين في الغالب مهيمنات دلالية تستقطب كل محاور النص .

* وردت عناوين ديوان « أسميك بحراً ، اسمي يدي الرمل » جميعها بتركيب جملي ، وعلى الشكل الاتي :

١ - بيروت ٧٨ .
٢ - حوار خاطف مع فتى فلسطين
٣ - تلويحة للوجه الاتي .

٤ ـ للسيدة الكنعانية أرفع هذا النخب .
٥ ـ اسميك بحراً ، اسمي يدي الرمل .
٦ ـ يا ميجانا صبراً ، ياميجانا ياريم .
٧ ـ المسافة بين غريبين ، والفتى من رماد .
٨ ـ رسالة الى ليلى الجنوب .
٩ ـ أحزان الايام الاخيرة .
١٠ ـ توقعات الولادة الثانية .
١١ ـ مرثاة على زجاج النافذة .
١٢ ـ موسم الصعود الى الفجر .

ويمكن تقسيم هذه العناوين على الانماط البنائية الاتية :

١ ـ جمل اسمية تامة ومثالها :

حوار خاطف مع فتى فلسطين ، والمسافة بين غريبين ، وقد يتحول العنوان الثاني الى المجموعة الثانية حسب التأويل القرائي له .

٢ ـ جمل اسمية حذف أحد طرفيها ، والمحذوف هنا ـ برؤية الدراسة ـ هو المبتدأ ٢ وقد يتشكل الحذف أحد طرفيها ، والمحذوف من مبتدأين تقديرهما : هذه هي المسافة بين غريبين والمراد باسم الاشارة محتوى القصيدة ، وينضوي في هذه المجموعة اكثر من نصف العناوين حيث قُدِّر لها مبتدأ محذوف هو اسم إشارة مهمته الاشارة الى متن النص ، وفي ذلك تأكيد للوشائج النازلة والصاعدة مابين دلالة العنوان ومضمون النص وأرقام هذه العنوانات هي (١ ، ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢) ، وقد تتوجه القراءة نحو تقدير خبر غائب فيكون السياق : المسافة بين غريبين ـ هذه ـ أو بيروت عام ٧٨ هذه ، وهكذا ..

٣ ـ جمل فعلية فعلها مضارع :

للسيدة الكنعانية أرفع النخب .
أسميك بحراً ، اسمي يدي الرمل .

٤ ـ جملة إنشائية قائمة على النداء :

يا ميجانا صبرا ، ياميجانا ياريم ..

إن نظرة متأنية لعنوانات الديوان تؤكد هيمنة الجمل الاسمية بنسبة ٩ / ١٢ وهذا ما يشير في ظاهره الى نوع من الثبوت والاستقرار ، ولدى الفحص الدلالي للتشكيل العلامي لهذه العنوانات ، تجد ان الثبوت الذي تفرزه معظم الجمل الاسمية المشار اليها هو ثبوت تمويهي لان دلالة المفردات المتشكلة يوحي معظمها بحركية داخلية كامنة تمكن الشاعر من تاسيسها بالغام دلالية فاعلة في خفاء وسرية لا يلبثان أن يعلنا عن حضور واضح ليس في العنوان حسب ، بل وفي مضامين القصائد كذلك ، فاسمية جملة ببيروت ٧٨ توحي بثبوت داكن يحمل مكابدة العذاب المتمركز في بيروت ذلك العام ، لكن الدخول الى متن القصيدة يواجهنا بانفراجات متعددة :

وبيروت
في قلبها جمرة من ندى
وزنابق من شجر مشرق
من نخيل وتوت .. ص : ١٠

وهكذا تؤشر الوحدة الدلالية الكبرى فجوات واضحة الرؤى مستقبلية لا يرقى اليها الشك ، فبيروتُ برغم الحرائق تبدو هكذا في القصيدة : ميداناً لتداخلات شتى ، يلتحم فيها الياس بالامل ، والحلم بالمجزرة ، وتنتهي القصيدة ، نهاية مفتوحة :

وكن قمراً شاسعاً كالسماء
وكن ما تشاء
فان الجرار التي طفحت ، طفحت
والصبايا تحجرن
واتسع الليل حتى غدا خيمة من خواء ..

فاتساع الليل بهذا الشكل يشير الى فضاء احتمالي تكمن في داخله امكانية الانحلال والتلاشي ليغدو الانفتاح على افق جديد وارداً ، فالليل إذ يتحول الى خواء تكون عناصر الظلمة في موقع التفكك وحينها يسهل الانقضاض عليها ، مما يعطي فرصة لحلول النور ومؤازراته الدلالية .

اما عنوان (حوار خاطف مع فتى فلسطين) فبالرغم من اسمية جملته الا ان ما توحي به مفردات الجملة يؤكد فاعلية من نوع خاص ، ففي الحوار حركية وفي مفردة خاطف نوع من التوثب السريع ، وفي مفردة (فتى) تمكن فاعلية الشباب ومافيه من فتوة وحياة ، ومفردة (فلسطين) توحي بدلالات عدة اولها الصراع وآخرها المستقبل . ويتآزر كل ذلك ليشكل فاعلية نصية تتحرك نحو تأسيس شعرية توحي وتتالق بما سياتي من خلال ومض دلالي يكسر حدود المتوقع المعجمي وما يؤطره المعنى خارج الشعر ، ذلك الومض الذي ينبع من اعماق الشعر الذي يمتلك الخطف والايحاء والدهشة وتفجير الكثافة التي شكلتها وبلورتها بنية اللغة الشعرية وهي تتوهج لتعبر بتجربتها الفنية نحو الآخر .

وفي عنوان (تلويحة للوجه الآتي) نلحظ حركتين متصادمتين ، واحدة صادرة عن ، وهذا الصدور يكمن في التلويحة واخرى آتية من (الوجه الآتي) ، ومن هذا الصدام التواصلي يصدر متن القصيدة .

(في المسافة بين غريبين والفتى من رماد) يكمن مشروع لقاء ، ففي المسافة اغراء دائم بالسعي من اجل نفي الانفصال ، وفي امتداد المسافات يشغل هاجس التواصل ، ومن ذلك الهاجس يبدأ النضال ضد مشاريع التمزق والاغتراب والعزلة . ان جملة (والفتى من رماد) جملة تمويهية توحي باحتراق الفتى ونهاية مشروع الثورة بهذا الرماد الذي يشير الى نهاية المطاف ، لكن المغامرة الشعرية لا تنتهي عند الرماد في شعر المقاومة بل تبدأ منه حيث تعاود الكرة اذ تعيد صنع انسانها الثائر من جديد ليكون مشروعاً للمكابدة والنهوض مرات اخر ، حيث تطلع العنقاء من ذلك الرماد لتواصل فاعليتها من جديد حينما يسعى ذلك الثائر الى الملاءمة بين عكازه والنجوم ولا يتعب لانه حاضر في الغياب :

موغل في الندى
موغل في العذاب ..
فليكن جسداً وادعاً كالشهيد المندىّ
من النهر للبحر .. يرصفنا
واحداً ، واحداً

ليقوم ويمضي من البحر للبحر
يُلقي علينا السلام
ويرشقنا بالحمام ص : ٩٢ - ٩٣

ن اللبس النحوي الكامن في اعراب الواو التي سبقت الفتى ، ما بين الحالي والاستئناف انما هو لبس مهمته توسيع الدلالة واثراء تشظياتها .

في عنوان (رسالة الى ليلى الجنوب) تنهض فاعلية التنامي شكلًا ومضموناً ليعمل اسم العلم (ليلى) وما يحمل من مرجعيات صبابة وانفصال واتصال وشوق ووجد وحب استطاع ان يحرك حقباً زمنية طويلة بالاخذ والرفض والجدل حول الاحوال والجذور بحثاً عن الحقيقه ، وسواء أكانت قصة ليلى والمجنون قصة حقيقية ام من صنع خيال الشعر والادب فانها استطاعت ان تشكل محوراً دارت حوله اقنعة وتقنيات اثرت الشعر وأحجبت موضوعاته وعمقت رؤاه ، وذلك من خلال النسج الفني الذي حيك حول تلك القصة . وليلى هنا تغادر حكايتها المعروفة لينسج النص حولها قصته الاخرى ، وليتحرف بانعطافة شعرية نحو التعبير عن رؤى جديدة هي رؤى الارض والقضية والثورة والوطن ومقاومة العدوان ، انها المعشوقة المفداة التي تسقط عند قدميها القرابين والنذور .

وتنهض عوامل السلب والانفصال في عنوان (أحزانِ الايام الاخيرة) لكنها ماتلبث في المتن ان تنكفىء لتفسح مجالًا لكل أنواع التواصل في لغةٍ مشرقة تحطم قيودها واغلالِ سجانيها لتصنع جمالياتها الجديدة :

فوداعاً
ايها العاديّ والمالوف
او يا أيها المسكون بالتبغ والخمر الرديئة والخراب
ووداعاً لطيورٍ خلعت اجنحة البرقِ
وللقهر
وعذر الاصدقاء
ووداعا لجدار الكلمات .. ص : ١١٨

إن الاحزان المعتمة التي تبدو في عنوان القصيدة إذن هي إشارة مضللة لانها تنحلّ في المتن لتتحول الى مشروع للحلم والحرية ، وانفراجات على غدٍ تصنعة الثورة من أجل ان يكمل الشاعر اغنيته المجيدة :

انني اتيك من مدن محرمة .. وقلبي ..
مشروع للضوء
والبحر مواويلي ، وانتِ
جبل منكسر في الشمس ، والـوقت
، صيف وأنا أمشي بلا ظلّ
ووجهي جبـل يبحث عن منفى وورد
ودوالي .

أما تشكيل (توقعات الولادة الثانية) ففيه اكثر من حركة تنهض به مغادرةً أطر سكون الجملة الاسمية ، ففي التوقع انتباه وتوجس ورصد ، وفي الولادة يكمن الجديد الاتي ، وفي (الثانية) تكمن استمرارية الخصب من خلال مغادرة فعل الولادة الاولى الى أخرى وعنوان (مرثاة على زجاج النافذة) لا يخفي إلا سكونية تمويهية كذلك ، فالزجاج حاجز شفاف قد يعكس وراءه صداماً وصراعاتٍ ومجازر ، ويشفّ عن انتصار وانكسارات ، وفي (موسم الصعود الى الفجر) تكمن بشارات عدة ، في الموسم ثراء وغنىً ومتعة ، وفي الصعود علو وحركة وسمو ، والى الفجر : توجه نحو الهدف حيث النور والظهور والهوية .

إن فاعلية الثورة ونبض الانسان وإرهاص التطلع نحو حياة ، خالية من القسر والاستلاب ، والتوق نحو مستقبل يتجاوز الظلم وعذابه ، كل ذلك إذ يكمن في صميم الجمل الاسمية إنما يعني مكابدة في التحرك نحو تلك الاهداف .

كما يشكل إشارة الى معاناة إنسانية تُبذل في سبيل التحقق ، بينما تعمل الجمل الفعلية على جريان الحدث في الزمن ، كما تعمل على انسيابية الزمن بيسره وعسره مما يخفف من المعاناة الانسانية ويعجل من عملية الوصول والتحقق .

في عنوان (يا ميجانا صبرا ، ياميجانا ياريم ..) يتجلى التناص في تعالق فني فلكلوري مأساوي دموي ، فالميجانا غناء شعبي واسع الانتشار في فلسطين وبلاد الشام ، وهو غناء ينهل عن شجى الحياة القروية في بساطتها وعمقها ، وأهميته هنا انه استطاع ان يحفظ تراث الشعب الفلسطيني في أفراحه وحزنه ، في وجده وحبه ومحنته ، كما استطاع ان يعبر عن معاناة مرحلة الشكات والتشرد والمجزرة . إنّ ميجانا صبرا هي موال وجع ودم الفلسطيني الذي ذبح في مخيمه وهو صامد ، والريم علامة غزلية يطيب للشعر العربي ان يصف بها جماليات المرأة في اكثر من سمة لعل أميزها الخفة والرشاقة وسعة العيون .

إن جماليات الايقاع في هذا العنوان لاتتجلى في تكرار مفردة الميجانا فحسب بل وفي الانعطاف من الألف في (صبرا) نحو الياء في (ريم ..) فظلًا عن تكرار حرف النداء ثلاث مرات وما في ذلك من ضربات يحققها التنبيه الكامن في النداء والحركية التي يشيعها الاستدعاء في هذا النوع من الخطاب ، يضاف الى ذلك تكرار الالف الطويلة التي تتسم بوضوح صوتي عالٍ ثماني مرات مما جعل العنوان يتسم بالجهر الذي ينسجم ومتطلبات الغناء في الميجانا . إنّ الوقوف الساكن على ميم (ريم) في النهاية تعبيرٌ عن عجز لغة الكلام حيث لايبقىٰ معبراً عن عمق المأساة الانسانية غير الصمت ، هي لوعة المذبوح إذن تلك التي تمزج الغناء بالمجزرة ، وهو ليس ايّ غناء ، لانه نشيد شعب كامل يرفض ان يموت مجاناً ، ولذلك يموت بتفاؤل الواثق بالغد ، هذا ما أراد التناص ان يقوله ، وهذا ما يعنيه حضور الميجانا بالذات ، إن حضور هذه المواويل يعني حضور الشعب ، حضور إبداعه وحضور الاشياء اليومية الصغيرة الاليفة في حياته ، هذا الحضور الذي يقف بانخاً بوجه مشروع الموت والأبادة ، وحتى صبرا ـ المجزرة لا تحضر هنا مجردة عن تراثها الغريب في مخيم آمن يزخر بالحياة ، فضلًا عما في جذر المفردة من إرادة الصبر والتاكيد على الصمود .

في عنوان (للسيدة الكنعانية أرفع هذا النخب ..) ينزاح الجار والمجرور متقدماً على الفعل اهتماماً بما حقه التاخير في

المعيار النحوي ، حيث تكمن سيميائية التبجيل في علامات ثلاث هي تقدم شبه الجملة الى مطلع العنوان ، وما يمكن في مفردة (السيدة) من إجلال وسيادة ، وما تتضمنة جملة (ارفع هذا النخب ..) من معاني الاكبار والاختفاء . إنّ السيدة الكنعانية رمز لفلسطين ، هذه الكنعانية الآتية من بعيد في أصولها العربية لتستقر على ارض فلسطين عبر آلاف السنين .

عنوان الديوان ــ عنوان القصيدة :

أطلق الشاعر عنوان القصيدة الخامسة في المجموعة (أسميك بحراً ، أسميّ يدي الرمل ..) على الديوان ، وذلك واحد من منهجين متبعين في تسمية المجاميع الشعرية ، والقصصية ، اولهما ذلك الذي يضع للمجموعة عنواناً خاصاً بها هو غير عنوانات القصائد ، عنواناً تكمن في داخله مهيمنات دلالية تجتمع في فضائها الخيوط النسيجية الآتية من متون القصائد كلها ، وثانيهما هو ان يختار الشاعر عنوان احدى القصائد لتكون اسماً لديوانه حينما يكون ذلك العنوان قادراً على احتواء تلك المهيمنات ، وهذا ما فعله الشاعر خالد ابو خالد في تسمية هذا الديوان ، ومن خلال مقاربة هذه الدراسة لتشكيل العنوان المدروس تسجل الملاحظات الآتية :

١ ـ التسمية واحدة من مقاليد خلافة الانسان في الارض ، وسرّ القدرة على الرمز بالاسماء للمسميات ، وهي موهبة السماء لآدم كي يسميّ الاشخاص والاشياء المحسوسة وهي قدرة ذات أهمية لايمكن إدراك قيمتها إلا بتصور غيابها أو فقدانها في الحياة ، إذ كيف كان الانسان سيفعل فعله في تأثيث حياته وخياله وتصوراته لو لم يعرف الرمز بالاسماء للمسميات ، وكيف ستتم مشاهد تفاهمه وحواراته مع الاخرين لو لم يمنح هذا السّر المهيمن ، سر الاشارة الى الاشياء حسيةً كانت أم ذهنية « وعلم آدم الاسماء كلها .. البقرة / ١٣١ » إذ وقع فعل العلم على مفعولين اولهما آدم من دون المخلوقات كلها لحاجته الماسة لذلك ، فالملائكة لا حاجة لهم بهذا العلم لانه لا يقع ضمن وظائفهم وعليه فلا حاجة بهم لمعرفته ولذلك اعلنوا عن عجزهم بان جهروا بتسبيح الله العليم إذ سئلوا عنها ..[9] .

٢ – الفعل المضارع (أسمي) من (سمى) فعل رباعي مضعف العين دال على تكثيف المعنى وتكثيره وزيادته كماً ونوعاً ، والاسم : اللفظ الموضوع على جوهر او عرض لتعيينه وتمييزه من سواه .[10]

٣ – جذر الفعل هو (س . م . و) من السمو والرفعة وعلو الشأن وهو وان انعطف عن الاصل الى معناه الجديد الا ان المفردات بانعطافها عن الاصل تبقى حاملةً شيئاً من اصولها الدلالية يتحكم بتوجيهه السياق وطبيعة القراءة معاً .

٤ – ان نسبة الفعل (أسمي) الى ضمير المتكلم يزيده فاعلية ، وكون الفاعل مضمراً يزيد الحدث حركية ، ويمنحه حيوية داخلية متأتية من قدرة الـ(أنا) على الهيمنة والجذب والتوجيه لا سيما في الشعر الغنائي الذي اكتسب روحاً درامية كشعر المقاومة .

٥ – إتصال الفعل بكاف المخاطب مفعولاً به الى جانب ضمير المتكلم المستتر دليل على تلاحم المتكلم بالمخاطب وتعبير عن التواشج ما بين الذات الشعرية المسمية وبين المخاطب المسمى .

٦ – الفعل المضارع يفعل في الزمن الحاضر ويحتوي على الزمن الآتي او يجري نحوه ، والحاضر هو الزمن الوحيد الذي يمكن الامساك به على وجه التحقق ، ولذلك كان العنوان موفقاً في التشبث بآنيته لانه من خلال هذا التشبث وحده سيعمل على امتلاك الآتي .

٧ – ان التمويه الشعري هو الذي دفع الشاعر الى اطلاق ضمير الكاف المُتصل دون حركة تشير الى هويته اهو مؤنث ام مذكر ، وقد تفحصت هذه القراءة حرف الكاف في (أسميك) اينما وجدت المفردة في الديوان ، فلم تجد كسرة واضحة ولا فتحة ظاهرة ، ولذلك صارت القراءة حرة في تأسيسها هوية الخطاب وجنوسته .

٨ – ان الفعل (سمى) من الافعال المتعدية إلى مفعولين اصلهما مبتدأ وخبر ، وعليه فان عملية التلاحم ستغدو حقيقية من خلال التشبيه البليغ الذي يشكله التركيبَ : انت بحرٌ .

٩ – ان تفسير الضمير بهوية المؤنث قد يشير الى : الارض ، الحبيبة – المرأة ، الثورة ، القضية ، (القصيدة) وما يدور في أفلاك هذه المفردات ، بينما تشير هوية المذكر الى : الوطن ، الثائر ، المقاتل ...

١٠ – قد يشير البحر الى كل ما يدور في فلك عوامل الاتصال والانفصال من الحرية والحب والجمال وحتى السيطرة والقطيعة والموت ، وغير ذلك مما يلوح لعملية التأويل .

١١ – ان تكرار الفعل (أسمي) تكرار لفاعلية فعل التسمية مع التأكيد على الضمير المستتر (أنا ..) العامل في الخفاء بجدلية وعمق ، والمتسرب في اعماق النص محركاً جذوره الغائرة في صميم الثورة المتصدية للقسر والخراب ولعوامل تغييب الانسان ومصادرة حقوقه ، وتكرار الفعل بهذا الشكل دون حرف عطف دليل على تواشج الجملتين حتى لا مكان لحرف ربط بينهما ، فالعنوان بهذا التركيب علامة على الحسم ووضوح المسميات ، وهذه الصيغة الفعلية محاولة لتحويل مدلول التسمية الى توصيف وجودي يمنح الاشياء هويتها ويؤكد حضورها ، فالتسمية تأكيد للهوية ، وتشخيص للمسمى ، واثبات وجود للذات في اللحظة التاريخية ، كما انها مقاومة لمحاولات هدمها وتضييعها وتغييب سماتها الدالة .

١٢ – اليد اداة الفاعلية والكشف والتغيير ، اداة الفعل الثوري المقتدر ، وهي إذ تكون رملاً فذلك يعني في واحد من تأويلاته الخصب والقدره على التواصل والتجدد ، فالرمل ظاهره الهشاشة والتفكك وباطنه تكمن قوة الخصب والنماء ، وبين البحر والرمل إغراء دائم بنشوة العناق والتلاحم وسطوة الحب ما بين البحر والرمل ما بين الظمأ والندى ، وما بين اللهفة والوصال ، وهذا مايجمع جملتي العنوان في شبكة دلالية واحدة لكن أليس في هذا التركيب نحو ابة جديدة ما تلبث ان تنكشف للمتأمل عن تمويه شعري آخر إذ يتبدى زلال البحر المأمول للظامىء عن ماء أجاج

لا يروي عطشاً ، ولا يزيد ملحه المخاتل الظمآن إلاحسره وخيبة أمل ! هل يفضي التشكيل العلامي للعنوان الى معضلة أنفصال من طراز خارجي مفادها انفصال الاتصال ، وكيف السبيل إذن الى دحر عوامل الانفصال وتطهير البحر من أدرانه التي تهدد لهفة الرمل وتصرع نقاءه ، هذا ما سيحاول الكشف عنه نصّ القصيدة التي حمل اسمها الديوان ، ثم من سيكتب الاخر . . البحر يكتب الرمل ، ام الرمل هو الذي سيشكل البحر إذ يكتبه . . يدُ الشاعر . الرمل هي التي تكتب القصيدة ، أم القصيدة هي التي تكتب الشاعر .. ؟ !

١٣ ـ يعلن العنوان عن توازٍ واضح ، ولان التوازي في رأي ج . موليتو وج . نامين هو بمثابة متواليتين متعاقبتين او اكثر لنفس النظام الصرفي والنحوي المصاحب بتكرارات ايقاعية : صوتية او معجمية دلالية ، فهو يتضمن خاصيتين متلازمتين ، الاولى انه علاقة تماثل تتم على مستوى او مستويات لسانية بين طرفين أو اكثر ، والثانية ان العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تبنى على مبدأين هما التشابه والاختلاف مادام كل طرف يحتفظ على الرغم من التشابه بما يميزة عن الآخر ..(١١) .

١٤ ـ إن تشكيلة العنوان تشكيلة متواشجة يتداخل فيها حوار الطبيعة بعناصرها الاساسية (الماء ـ الارض) بحوار الانسان جسداً وروحاً وفاعلية ، وهو حوار يتداخل فية الزمان بالمكان ، وينشد فية المكان سمفونية الزمان الشاسع الممتد الجذور في أعماق الرمل والبحر وفي صميم امتزاج صوت الشاعر بصوتيهما معاً ولعلّ هذا ما يفسر غياب العنوان المفرد الذي يشير غيابه الى دلالات عدة أولها غياب الصوت الواحد والدلالةالمفردة وليس آخرها التداخل الذي يشير الى التعدد ويعلن عن تواشجات دلالية مفتوحة على احتمالات شتى . والمتأمل في متن هذه القصيدة يجد ان اللغة التي يتلخص مجدها في قدرتها المدهشة على احتواء الزمن والامساك بالاشياء ضد الاندحار والفناء بحيث قامت مقام عشبة الخلود يوم حفظت للانسان مكابدتة وامجاده في صراعة النبيل ضد قوى الشر وعوامل القهر استطاعت هنا ان تحرر الشعري من سطوة السياسي بمرونة وطواعية ، بحيث تحولت الصور الشعرية من خطها الافقي في المستوى التركيبي الى بنية عميقة تداخلت فيها الاصوات والايقاعات والرؤى بحيث صار هذا التداخل الذي يتنال في صيرورة متنامية هو الرصيد الحركي لقصيدة شعر المقاومة الفلسطينية وهي تنسج نموذجها بجماليات فعلها الشعري إذ تنهض بتلاحم مدهش مابين الفكري والجمالي بحيث لا يمكن استلال احدهما من الآخر ، لانهما يشكلان وجوداً واحداً يرقى الانفصال .

إنّ سلسلة الصور الشعرية التي كانت تشكل قصيدة المقاومة في مراحلها الاولى تغادر أفقيتها من خلال استبدال العلائق القريبة بين الدال والمدلول بعلاقات جديدة متشابكة صنعتها الواقع المركب الذي يخطو كل يوم من معقد الى اكثر تعقيدا بحيث صار الخيال بسمته التركيبية وبما يغذيه من نسغ ثقافي عميق الجذور هو المهين على صياغة العلاقة الجديدة بين الدوال ومدلولاتها بعيداً عن السطوة السكونية لعلائقها التراثية والمعجمية ، وهكذا ارتقت القصيدة الى مستوى جديد مفارق لما كان عليه من قبل . ان تحرير المفردة في الشعر من الاستقرار الماضوي الذي اثقلها ، وإطلاقها من جديد مرة في سماء الفن لهو النقلة النوعية التي عاشتها القصيدة العربية الحديثة ، كما أنها بداية التحديث النوعي الحقيقي الذي ابتدأ بالوعي الجديد لاسرار اللغة العربية القادرة دوماً على التواصل مع الحياة والاشياء ، المتحفزة أبداً لانتاج دلالات شتى من مختلف أنواع التشكل ، و القادرة على دحر كل ما هو فاقد لنبض الحياة ، وداخل في غبار العقم والنمطية ، ولعلّ أهم سمة لغوية في شعر هذه المرحلة تلك القدرة على أنسنة الاشياء والجمادات ومظاهر الطبيعة والحلول منها من خلال الاقنعة والتقمص والتناسخ ، ومنحها الحياة حتى غدت الاشياء كلها ترفل بحوارية انسانية فاعلية ، وكان الشعر يردّ ردّه الحاسم على عمليات إبادة الحياة في المنطقة العربية كلها من المحيط حتى الخليج باضفاء الحياة على كل شيء حدّ الاعجاز الخارق أو الاسطرة ، وهكذا يستبدل الشعر رموز الرواد وأساطيرهم ومعادلهم الموضوعي واحلامهم اليوتوبية بلغة جديدة ، لغة تكتفي بذاتها ليس لكونها نظاماً إشاريا فحسب ، وانما بوصفها مجموعة من الأنساق المعرفية المترابطة داخلياً بقوانينها الجديدة القادرة على الالسنة والتلوين وبعث حياة جديدة في زمن جديد هي حياة الشعر وزمنه ..(١٢) وهكذا يصير الغائب في اللغة الشعرية هو الفاعل في القصيدة تؤازره الرؤيا وعياً للضرورة وإدراكاً لعمق المكابدة وهي ترصد معاناة التعامل مع لغة الشعر وبها ، وهي تواجه محنة الانسان انكساره وعذاب منافيه ولوعة فقد انه وهو يبصر الزوال بأم عينيه ، زوال كل ما هو غالٍ وجميل :

وها نحنُ ـ والحلم يكبر الفأمن السنوات ،
ويبقى صبياً .. / يغازل كتفيك
يركض من وجع ..
ويحوم حول الفراشاتِ
تأتي اليه النوارسُ حاملةً أنجماً
ودماً ..
طرقاً .. / ومباني
وحاملة كتباً .. وليالي
وحاملة قلماً .. ودفاتر كالغيم ناصعةً
ثم يمطر من ماسةٍ كالمدىٰ .. ص : ٦٥

وهكذا تصير القصيدة هي القدرة الرائدة على بناء الذات التي يتكاتف الخارج على تدميرها وتحطيم مشروع حلمها ، ولذلك فهو شعر يحتفل بالنماء والولادة دوماً ، ولادة العنقاء التي تطلع من نارها ورمادها مكللة بالغار ، طافحة بالحياة المقتدرة على مواجهة عوامل الخراب في واقع يفرش شباك المكيدة من أجل إسقاط البراءة وشفافية الحلم ، من هنا ظل هذا الشعر يبلور سؤال الوجود بأسئلة الحلم والموت والحياة ، معبراً عن أزمة الذات المقهورة ، ساعياً الى النهوض بهويتها والتشبث بسمات هذه الهوية حتى الموت لذلك كان التاكيد على فعل التسمية في القصيدة لافتاً للنظر ، فالاسم علامة الهوية الدالة وسمتها

الاولى ، ولذلك يحرص الشاعر على تسمية كل الاشياء الحاضرة في ميدان قضيته ، فضمير المتكلم في هذا الشعر ليس إشارة فردية لانه ضمير يتماهى منذ اللحظة الاولى في مشروع المخاطب الانساني :

أسميك ..
ماذا تسمين هذا الصباح
وهذا الوطن
وهذا الذي بيننا والسماء
وماذا نسمّي الشبابيك / والوردَ
والليل / والقمر اليعربي الحزين
وهذا النخيل المسائيّ / والبحر
والكلمات التي لم تقل

والهديل الجميل

وماذا نسمّي الينابيع
... ماذا نسميّ مدار الصحارئ
وماذا نسميّ الصواعق
ماذا نسميّ زماناً يجيء
وماذا نسمّي اختناق المناديل في البحر..

ص ٦٧ -٦٨ .

إنّ محاولات طمس هوية الانسان العربي الفلسطيني هي الخطر الذي ظل الشعر يقاومة بضراوة ، وظلّ رده على عملية التفتيت والتصديع صارماً :

هنا القدس .. ليست هنا
موزعة بين نبل النجوم

وموت الشتاء

معذبة بين .. بين
معذبة بين .. بين

إن هذا التكرار الذي تنتهي به القصيدة هو الترتيلة التي تبوح بوجع التصدع الاليم الذي لحق بهوية الوجود ، وجود الشاعر - الوطن على حد سواء ، بسبب مشروع التدمير والابادة الذي ينفذ كل يوم ضدهما ، وهذه المجابهة الواعية هي السر المعنى الذي تشكلت به ومن اجله القصيدة ، ولذلك صار بناء القصيدة الفني والحرص على تطويره هو المعادل لبناء الذات التي يعمل المشروع المضاد على هدمها ، فالقصيدة بهذا التوجة هي مشروع التوحد القادر على احتواء كلّ أنواع التباين الفلسطيني وقد استطاعت وسط الركام ان تكون وطناً وهوية ، لانها نبع الحلم وبؤرة بثه وعنوان وجوده ، صارت القصيدة علامة بارعة وإشارة مادة لذلك التحقق المستحيل الذي لابد سيكون يوماً ، ولذلك صارت التسمية بالفعل المضارع المستمر إعطاء عنوان لهذه الهوية التي ظلت شاخصة بحضور باذخ . من هنا ترى هذه القراءة ان الخطاب في الفعل (أسمي) هو خطاب موجه للقصيدة ، هذا الكائن الانثوي الذي احتضن الانسان المثقل بمكابدته عبر العصور وكان له وطنا وشجراً حنوناً وصدراً رفع عنه ويدفع غائلة الالم والشعور بالضياع والانكسار ، القصيدة الفلسطينية هي التي حفظت تراث شعب كامل وضمت قيمة وشعوره الجمعي ومنحت شهداءه حياة جديدة اذ خبأت بطولتهم في صميم اللغة الشعرية وأضفتْ على استشهادهم سمواً ظل يتالف عبر مسيرة الدم ، من هنا وجدها الشاعر جديرة بحفظ الهوية حينما صارت تجسيداً للمعاناة الكبرى :

وأنّ الذي أدفأ القلب ذات مساءٍ شديد البرودة
كان قصيدة

واذ سميت القصيدة بحراً ، فان اليد الفاعلة المحركة ، الذاهبة الى تغيير مجرى الحياة دوماً ، اليد أداة الفعل ومحركة الاشياء والابداع برؤى الشعر ستكون هي الرمل الذي يستجيب لسطوة الموج ولهفة التطلع ، لكنّ السؤال المهم الذي يرد الآن هو : من الذي سيقوم بفعل الكتابة .. البحر ام الرمل ، القصيدة أم الشاعر ، من يكتب الاخر في صميم المخاض ..؟ لابد ان تكون الكتابة لفاعلية البحر ، فالبحر هو الذي يقتحم الرمل ، يكتبه ، يغير وجوده ، يغمره ويرسم خطوطه ويحفر فية الخلجان ، والشاعر لا يكتب القصيدة ، انما القصيدة هي التي تكتبه ، تكتب دواخله ولواعجه وتخط أغواره ومكابدته ، إنها تغمره بفيض عذابها وجروحها ومغامرتها الازلية كما يغمر البحر مقتحمية ، وإطلاق الاسم المذكر (البحر ..) على الانثوي (القصيدة ..) فيه توجه نحو إجلالها من خلال توحدهما باستمرارية التواصل وهي تنهض بمهمتها الصعبة في ذلك الزمن العسير :

وان الذي أدفأ القلب ذات مساءٍ شديد البرودة
كان قصيدة ..

الهوامش :

أسميك بحراً ، أسمي يدي الرمل ، خالد ابو خالد ، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩١ م .

(١) ينظر : لسان العرب ، ابن منظور ، مادة : عنا .

(٢) ينظر : شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق ، د . محمد الهادي المطوي مجلة عالم الفكر ، العدد ١ / ١٩٩٩ ، الكويت : ٤٥٨ .

(٣) ينظر : ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب :٩ ، دار الشؤون الثقافية ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، ١٩٩٥ .

(٤) ينظر : شعرية الكتاب الساق على الساق : ٤٥٩ - ٤٦٠ .

(٥) ينظر : السميوطيقا وحدود القضية في الشعر العربي ، بلقاسم ألزميت ، مجلة فكر ونقد ، العدد ١٨ / ١٩٩٩ ، الرباط : ٩٩ .

(٦) ينظر : السميوطيقا والمدونة ، د . جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ / ١٩٩٧ ، الكويت : ٩٨ .

(٧) ينظر : المصدر نفسة : ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ .

(٨) ينظر : شعرية كتاب الساق على الساق : ٤٥٥ - ٤٥٧ .

(٩) ينظر : في ظلال القرآن ، سيد قطب ، ١ / ٦٧ ، دار احياء التراث العربي بيروت ، ط ٥ ، ١٩٦٧ .

(١٠) ينظر : المنجد في اللغة والادب والعلوم ، لويس معلوف ، مادة : سما ، بيروت ، ط ١٩ ، ١٩٦٦ .

(١١) ينظر : التوازي ولغة الشعر ، محمد كنوني ، مجلة فكر ونقد ، العدد ١٨ / ٩٩ الرباط : ٨٠ .

(١٢) ينظر : محمود درويش عصفور الجنة ام طائر النار ، غالي شكري ، مجلة القاهرة - مجلة الفكر والفن المعاصر ، العدد ١٥١ / ١٩٩٥ : ١٣ .

قهوة وغرباء

(قراءة ظاهراتية للحكاية الاولى « الغرباء لا يشربون القهوة » من مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب

• وجدان توفيق الخشاب

تقديم :

تشير طروحات الباحثين في نظرية الادب الى ان هذه النظرية مرت بمراحل ثلاث : كان اولها انشغال النقاد بالاديب ، والبحث عن العلائق والصلات التي يشير اليها النص ويعلن عن تطابقها مع شخصيته وتجاربه ووقائع حياته الاجتماعية ، وهذا الترابط العميق كان مدار بحوث كوستاف لانسون ، ومن بعده فرويد في التحليل النفسي ، وتنظيرات ماركس الاقتصادية وكلها كان لها اثار في توجيه النقد الادبي الى دراسة انعكاس الواقع في النتاج الادبي ، وارتباط هذا النتاج بالواقع الذي افرزه .

فيما كان انشغال الباحثين في المرحلة الثانية منطلقا من فكرة كون النص بنية معزولة عن مؤلفها ، وعن الواقع الاجتماعي الذي انتجت في ظله ، فالشكلانية الروسية بحثت عن ادبية الادب وخصوصية اللغة الشعرية ، بدءاً بفلاديمير بروب ودراسته لبنية النص الحكائي ، وطروحات ياكوبس اللغوية ونتاجات المدرسة البنيوية الفرنسية مع جيرار جينيت ورولان بارت ولوسيان كولدمان وكلود ليفي ستروس وجاك لاكان ، التي اعتمدت هي الاخرى فكرة النظرة المحايثة للنص ، والبحث عن قوانينه المؤسسة التي يفرضها هو ، وقطع الصلة مع كل ما هو خارج هذا النص .

وتؤشر المرحلة الثالثة بروز الركن الثالث للعمل الابداعي الا وهو القاريء او المتلقي ، وكانت جهود مدرسة كونستانس الالمانية التي افادت من طروحات ادموند هوسرل في فلسفته الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي اساس نشوء هذا الاتجاه ، وتخصيصا من خلال طروحات هانز روبير ياوس وولفغانغ ايزر التي ركزت اهتمامها على فعل التلقي باحثة في افق التوقع الذي ينفتح للقاريء من خلال بنية النص ، ثم كسر هذا الافق من قبل المؤلف ، وكذلك مشاغله القاريء بالفراغات التي تؤشر بالتالي على ان النص لا يمنح معنى ، وانما للقاريء دوره في ان ينتج معنى للنص ، اي ان يدخل معه في حوار وجدل واستكشاف ... لينتج قراءاته هو او بمعنى اخر نصه هو ، ولكل قاريء قراءته التي تنتج معنىً مغايراً لقراءة قاريء اخر ، كما تنتج معنىً يغاير الى حدٍ ما قصدية المؤلف في بنائه لنصه .

ان النص يعرِّف ويبلِّغ .. وبالمقابل على القاريء ان يحفر في هذا التعريف وهذا التبليغ ... وعندما يتوقف القاريء عن الحفر والتنقيب واعادة تشكيل التمفصلات الغائبة يحتضر النص في قيد المعنى الذي اسس له المؤلف في بنية النص .. وبذلك ينغلق التواصل .. لكن نظرية التلقي تؤكد على انفتاح الموجود (معنى النص) على الغائب (ما ينتجه قاريء ما من معنى) ، لتكون القراءة فعلا ومغامرة معا لانهما مشروع لانتاج معنى وسيرورة لا تتوقف ، بل هي في حركة تواصلية منتجة ، ولهذا تتركز جهود ايزر على القراءة وفعل القراءة ، من خلال طرح سؤال مفاده : كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقاريء؟ وتحت اي شروط؟

ويعتقد ايزر استناداً الى النظرية الظاهراتية وتاثيراتها على مسيرة النقد الادبي ، ان للعمل الادبي قطبين ، يمكن ان ندعوهما القطب الفني والقطب الجمالي ، حيث يشير القطب الفني الى النص الذي ابدعه المؤلف ، ويشير القطب الجمالي الى الادراك الذي ينجزه القاريء . وينتج عن هذه القطبية الثنائية ان العمل الادبي لا يمكن ان يتطابق مع النص تماماً ، ومع ادراك النص انما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطاً بين القطبين[1] .

ان القراءة تمرد ينفتح على العالم الداخلي للنص ، وعلى العالم الداخلي للقاريء ، فيعيد تشكيل تكوينات كل منهما ويصوغها ولغرض فحص هذا الانفتاح ، يقدم ايزر ثلاثة مفاهيم :

١ . القارىء الضمني : يصفه ايزر بانه « انموذج » و « دور » و « وجهة نظر » تسمح له ان يكون فعالًا ومنفعلًا ، فهو فعال في انتاجه للمعنى ، ومنفعل في حقيقة ان البنى النصية هي التي تحدد موقعه وليس العكس ، اذ يقال عنه انه يمثل منظورات الكلمات والشخوص والحبكة والسارد . والمسرود له . وهذا هو السبب في تحوله الى (وجهة نظر عائمة) ، وبذا ينبغي عليه بناء الانساق ، اي ان عليه ان يطور عرضا للنص يمكن ان يقدم فيه تفسيرا له يوافق المعلومات التي يقدمها النص عند اي نقطة من قراءته[٢] .

٢ . الذخيرة الادبية : ان القارىء وهو يستعد لدخول مغامرة القراءة لا يواجه النص منطلقاً من فراغ بل من مجموعة من المعايير والقيم والاعراف الاجتماعية والثقافية[٣] التي تكون تركيبة معرفية تنفرز في عمق ذاكرته وتهيمن على وجوده سواء ما كان منها في حدود الوعي او في خبايا اللاوعي ، الا انها تنهض لتلاقي ما يقدمه النص من معايير وقيم واعراف يمتلكها هو الاخر ، وهذا اللقاء المتفاعل هو الذي يجرد هذه المعايير من مالوفيتها ليضعها في موضع التساؤل والمحاورة والاتفاق والمخالفة ، وهذا هو جوهر وجود الذخيرة في النص - حسب ايزر - فهي تضع القارىء في بؤرة جدل وجودية تعمل على انتشال وعيه من الخمول والتخشب والموافقة التي تعود عليها من خلال السياقات الروتينية التي تشكل ابجدية حياته اليومية .

٣ . الستراتيجيات الادبية : اذا كانت الذخيرة تمثل مضمون العمل الادبي فان الستراتيجيات تمثل شكلها [٤] فهي تعني عملية تحديد الهدف والقوة والمسار - المسار - الذي يحدد حركة القوة وصولًا الى الهدف - فهي « تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وكذلك ما يتصل بشرط التواصل[٥] عن طريق خطة مترابطة تعمل على اختراق ذهن المتلقي واعادة تنظيم ذاكرته المعرفية لتاسيس موطىء قدم امن فيها يتيح لفعل القراءة ان يحقق هدف التواصل الاول الا وهو تكوين نص القارىء انطلاقا من النص الاصلي - نص المؤلف .

ويؤكد ايزر في طروحاته على التفاعل المنتج بين النص والقارىء لان النص لا يقدم نفسه بل يعاش من خلال فعل القراءة لتكوين المعنى الذي انتجته هذه القراءة بوصفها تجربة يخوضها القارىء مع النص .

سيحاول البحث في هذه التجربة استكشاف دور القارىء الضمني في قراءة هذه الحكاية التي تمثل واحدة من ثلاث حكايات ضمتها مسرحية « باب الفتوح - رجل طيب في ثلاث حكايات ، الحكاية الاولى : الغرباء لا يشربون القهوة : للكاتب المسرحي المصري : محمود دياب .

القراءة والتاويل :

يمكن القبض على تواجد القارىء الضمني داخل النص من خلال اشارات المؤلف اليه سواء اكانت اشارات مباشرة ام ضمنية ، من هذه الاشارات ما يطالعنا به النص في قائمة الشخصيات حيث نجد الشخصية الرئيسة (الرجل) مقدمة عبر مقطع يعلن عن تركيبته :

« الرجل (الى النافذة) أرأيت ....؟ ان طالعي اليوم غريب ... (متأملا) لا يمكن ان يكون في برج الحمل .. (نظرة مدققة على الصحيفة) بل هو برج الحمل بالفعل (مفكرا) لابد ان هناك خطأ ما ... فكثيراً ما تخطىء المطابع ... (الى النافذة) اسمعي ... ما يقول (يقرأ) تلتقي بصديق قديم ... تبقى صفقة ... العناية الالهية ترعاك ... فهذا لا جدال فيه واما عن الصفقة الطيبة ، فهذا ما لا افهمه .. فكيف تاتي الصفقة الطيبة وانا موظف حكومي لا تاجر ؟ »[٦] يمنح هذا المقطع صورة واضحة عن طبيعة الشخصية التي يتحدث عنها ويبدو انه قد لزم ركنا ضيقا من الحياة ، واحاطت به روتينية العمل في الدوائر الى درجة انه فقد الامل بالحصول على اي تغيير في مجريات حياته او تبدل في موقعه الاجتماعي والاقتصادي وهذا ما يدعوه الى البحث عن متنفس له خارج صورة الاحداث الواقعية ، وما هو متاح ، اما نوعية الحياة التي يعيشها ، وتحقق له الابراج هذه الغاية ، فهو يضفي على حياته نوعا من الحيوية عندما يوكل امره لها وما تحمله من توقعات واحداث تكسر عزلته ، وتخرجه من هامش الحياة الى متنها الصاخب ، لكنه لا يتناسى رغم تواطئه مع الصحيفة ، ان ما يتوقعه برجه هو غير مهيأ للحدوث لا نه يفترض مواصفات شخصية لا يمتلكها هو ويتنبأ باحداث لا تتلائم مع طبيعة حياته .

والان لنر كيف دل هذا المقطع على القارىء الضمني ؟ ان محاولة النص في هذا المقطع توجيه القارىء الى ادراك معين لتحقيق تاويل ما للنص هو الذي ينبىء بدور القارىء الضمني حيث يسعى هذا المقطع الى خلق صورة للشخصية المحورية في المسرحية ... وهذه الصورة التي دفعنا النص الى تكوينها عن تلك الشخصية - كماسبق - هي في الحقيقة تمثل علامة على تواجد القارىء الضمني ... وعندما نتابع قراءة النص يقدم لنا تعريفا بالغرباء حيث يقول « مجموعة من الغرباء ... اعمارهم لم تتجاوز الاربعين فيما عدا كبيرهم الذي تجاوز هذا المعدل وليس ثمة ما يتميز به عن الاخرين سوى العمر »[٧] ، تلمح هذه العبارة الى ما يمكن ان يفترضه المتلقي ، عندما يحاول تخصيص كبير الغرباء بما يميزه ، وتدخل المؤلف بتعليقه (ليس ثمة ما يتميز به) فيلغي ذلك التصور الذي يمكن ان ينشأ في ذهن المتلقي

واثناء هذه العملية كلها ، يظهر القارىء الضمني على صورة قارىء للنص من الداخل ، يدرك ان هؤلاء الغرباء لا يمكن لهم ان يختلفوا على الرغم من أن العمر قد يتجاوز بعضهم الذي قد يكون كبيرهم ، الا انهم يؤدون الاعمال ذاتها ... فهم يتفحصون كل شيء ... الابواب ، النوافذ ، السياج ، الرجل ، ثم يدونون في مفكرة صغيرة ، وحين يتجرأ الرجل لسؤال احدهم ماذا يريد ؟ (يمد يده الى جيبه فيبرز بطاقة صفراء ينشرها امام عينيه مباشرة ثم يطويها على الفور فيعيدها الى جيبه[8] ويرشح القاريء الضمني اشارة الى ان البطاقة صفراء ـ بدالتها اللونية اولا وعدم السماح للرجل بقراءتها ثانيا ـ تحمل علامة انذار وتحذير للرجل بالتزام الصمت ازاء صفرة البطاقة .. انه الارهاب المتعمد الذي يبثه الغرباء ... وحين ينطق احدهم « انت لا تكف عن السؤال ... وهذا مضر بك »[9] ، ويشير القارىء الضمني الى ان طلب الصمت من الرجل هو الافضل لانه (رجل طيب) فالطيبة تعاكس الخبث وتتغاير عنه لانها مؤشر البساطة والتضحية وانغلاق الوعي عما يحصل ، ويؤكد القارىء الضمني هذه الصفات باشارته الى ان الصحيفة دالة الوعي والثقافة ، الا انها لا تعني للرجل سوى الابراج ... وقراءتها عمل متوارث عن ابيه (وقد كانت جريدة ابي المفضلة)[10] ، مما يلاحظ القارىء الضمني يشكل دورا او وجهة نظر جائلة داخل مفاصل النص ، ولا يظهر له تجسد لساني بل تدل البنى النصية عليه ، اي طريقة انتقاء الشخصيات وبناء العالم الحكائي ، ومجرى الاحداث داخل النص ، واثناء تفاعل القارىء مع النص فانه يلتقي بالقارىء الضمني ليترشح تأويل للنص يكون حصيلة لذلك التفاعل بين القارىء والنص ، لنتابع مع النص حيث يؤشر دلالات وقوع الرجل في حيرة وتساؤل (امير محير ... رجل متحجر ... يتبعه اخران والجميع لا يشربون القهوة يحملون بطاقات صفراء ... ويهتمون ببيتي .. يحملقون ويقيسون ويكتبون ... ثم يذهبون »[11] .

ويثار المكنون الذاكراتي للجيران بمقابل الغرباء (كان الجيران يتجمعون عندي فكنا نمضي العصرية معا ، ندردش ونشرب القهوة ونادرا ما كان احدهم يتخلف)[12] ، تمثل القهوة لهذه الشخصية (الرجل) دالة على الالفة والتودد ، لانها تكون سببا في تحلق الاصدقاء والجيران وعقد مسامرات يشبع فيها شيء من البوح للاخر ... انها لقاءات حميمة تغاير لقاءه بالغرباء الذي اوقعه في حيرة تعلنها كلماته (المؤكد انكما والرجل الاخر من صنف واحد ... تهتمون ببيتي بدون مناسبة وتكتبون اشياء في مفكراتكم ولا تشربون قهوتي ، والله وحده يعلم من انتم وماذا تريدون)[13] ، وهؤلاء الغرباء الذين داهموا بيته ، لايمكن لهم ان يشربوا القهوة ، بل هم حازمون في رفضهم لها ، ويحدث عند هذه النقطة من النص اتساق ، فالغرباء الذين داهموا الحي وبيته ليسوا غرباء عاديين ، لانهم لا ينوون خلق الفة مع من في هذا المحيط ، وكانهم اصبحوا اداة لتشويه الالفة وفض اللقاءات الشعبية التي تسودها المحبة والوئام فهم لا يكتفون برفضهم للقهوة بل يدفعون بالرجل الى قبضة الذهول حين يلتمون حوله ، لينطلقوا :

كبير الغرباء : انت ثرثار
اخر : عجوز
اخر : متهالك .
اخر : متواكل
اخر : متهالك .
اخر : لا يدخلك النور
اخر : تسكنك الاشباح .

كبير الغرباء : (في لهجة قاطعة) وهذا البيت ليس بيتك ...[14] يبدو ان وجهة نظر القارىء الضمني الجوالة تبرز في هذا المقطع . حيث شف النص بعد خلقه اتساقا بين (الغرباء) بوصفهم شخصيات من جهة ، وبوصفهم عناصر مخيلة قوية تمارس ارهابها ملقية صفات الضعف والتخاذل على الرجل تمهيدا لانهاء دوره وازالة كيانه من بقعة الضوء الى منطقة العتمة من جهة ثانية ، الا ان الرجل يمارس رفض استلابه الوجودي بتاكيده على امتلاك مجموعة مستندات ، فيشير « مستنداتي هنا (يربت على الصندوق) ساريكم ، اياها ورقة ... فورقة .. ولكنه هذه المسالة سريعا »[15] ويتابع القارىء الضمني استجابة الغرباء الذين استلموا الاوراق .. وعينا الرجل تسقطان في متاهة الاستغراب وشفتاه تعلنان » مزقوا كل اوراقنا يا سنية .. لم يبقوا على شيء منها .. حتى قصائد صباي ، مزقوها ورسائلك الاولى ... وشهادة ميلاد الولد .. لم يتركوا مستندا واحدا يثبت ملكيتي »[16] ، انه الضياع الذي فرض على الرجل الطيب بقسوة لم يتمكن من ردها ... فالاوراق هوية ... والهوية تناثرت ... الرجل وحيد وزوجته تختفي عاجزة وراء شباك .. وجاره سكران ... وابنه بعيد ... الا ان القارىء الضمني الذي يمارس قراءته الداخلية للنص يحقق عبر فعل القراءة ، اتساقا لمضمون النص يدعو الى تحفيز القارىء على تاويل النص بعد تفاعله مع هذا الاتساق ، وقد رشح تأويلًا للنص يتمثل في ان بيت هذا الرجل لا يمكن حصره في حدود مملكة رجل واحد ، بدليل احاطة الغرباء به لانه ـ البيت ـ يحوي كثيراً من الاثار والنقوش التي توحي بالاصالة والتراث كما ان الرجل نفسه اصبح بلورة لشعب باكمله ، فالبيت هو الوطن والغرباء هم المستبدون بهذا الوطن ، الذين ان استمروا سوف تتناثر اصالة وهوية هذا الشعب كما تناثرت اوراق الرجل الا ان الامل ما يزال قائما بالجيل الجديد ـ الابن ـ وان كان غائبا فهو سيحضر وبيده بندقية دالة القوة والنضال .

هكذا وجدنا ان القراءة المنتجة الفاعلة لا تعني انفصال النص عن القارىء بل ان كلا منهما يخترق الاخر ليحقق الاختلاف فيما انتجه من معنى .. هذا الاختلاف هو الذي يفتح افاق الرؤيا المغايرة ، فيمنح النص جمالية اللانفاذ ويمنح القارىء متعة ولذة اكتشاف العالم ... ووجوده العالم من جديد .

الهوامش

(١) نقد استجابة القارىء (من الشكلانية الى ما بعد البنيوية) : جين . ب . تومبكنز ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ١٣٣ .

(٢) القراءة والتأويل : ايان ماكلين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ١ ، ١٩٩٩ ، بغداد ، ٨ـ ٩ .

(٣) م . ن ، ٩

(٤) م . ن ، ٩ .

(٥) الاصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٧ ، ١٥٤ .

(٦) باب الفتوح ، رجل طيب في ثلاث حكايات : محمود دياب ، الهيئة المصرية العامة ، للكتاب ، مصر ، ١٩٧٤ ، ٢٠٧ .

(٧) م . ن ، ٢٠٥ .

(٨) م . ن ، ٢١١ .

(٩) م . ن ، ٢١٢ .

(١٠) م . ن ، ٢١٣ .

(١١) م . ن ، ٢٢٥ .

(١٢) م . ن ، ٢١١ .

(١٣) م . ن ، ٢٢٣ .

(١٤) م . ن ، ٢٢٣ .

(١٥) م . ن ، ٢٢٧ .

(١٦) م . ن ، ٢٢٤ .

المصادر والمراجع :

المصادر

- باب الفتوح - رجل طيب في ثلاث حكايات : محمود دياب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٧٤

المراجع :

- الاصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٧
- نقد استجابة القارىء (من الشكلانية الى مابعد البنيوية) : جين . ب . تومبكنز ، ت : حسن ناظم وعلى حاتم ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

الدوريات :

- القراءة والتأويل : ايان ماكلين ، مجلة الثقافة الاجنبية ، ١ ، ١٩٩٩ ، بغداد

في العدد القادم من ((الاقلام))

ملف خاص عن الشاعر



محمود بريكان

رحل اثر حادث فاجع الشاعر الكبير محمود البريكان، وبذلك فقدت الحركة الثقافية وحركة الشعر العربي الحديث خاصة احد رموزها البارزة. واستذكارا للراحل وتقديراً لمكانته، تنشر (الاقلام) في عددها القادم ملفاً خاصاً به يسهم فيه نخبة من الكتاب والشعراء العراقيين.

تنويه.. واعتذار

والمجلة ماثلة للطبع، فوجئنا بنشر مقالة الدكتور ابراهيم جنداري المنشورة في هذا العدد- في الصفحة الثقافية من جريدة (الجمهورية)..

فاقتضى التنويه والاعتذار لقراء (الاقلام).

المفردة في جسد الشعر

• د . فهد محسن فرحان



لما كانت المفردة تمثل وحدة بناء العمل الأدبي ، فإن الشاعر يبذل قصارى الجهد كي يجعلها تنتظم في سياق شعري ثر ، ولكن من البديهي القول ، إن اختيار المفردة الشعرية له علاقة بالتوتر الحسي والنفسي للشاعر ، كما له علاقة بالوسط .

ومن هنا تأتي أهمية دراسة المظهر الافرادي ، لانه يشكل حالة تكامل مع المظهرين التركيبي والدلالي على طريق استكناه العملية الابداعية الشعرية ، كما أن وظيفة القصيدة لم تعد « تنقل معنى أو مجموعة من المعاني ، بل أن تؤلف كياناً حياً »(1) ، الأمر الذي يتطلب معاينة هذا الكيان وتأمله فنياً عبر افراده وتركيبه ، ففي مظهر الافراد تتبدى لنا أهمية المفردة أو المفردة الشاعرة أن صح القول ، كما يتضح ذلك في المفردات أو الكلمات التي تطربنا ، مثل : ليل ، روح ، زمان ، قمر ، أنهار ، بدر ... الخ ، وهذا ما يؤكد أن الشعر يعتمد على نبض الكلمة ، وبذلك يصبح الخلق الشعري نوعاً من الفناء في الطاقات السحرية للغة(2) ، هذه الطاقات التي يمثلها خير تمثيل المفردة والسياق وشعريتهما ، لما بينهما من علائق تفاعلية ، فالسياق الشعري الموحي يزيد من فاعلية المفردة ايحائياً إذ يحولها من معناها المعجمي الى خلق آخر بطبيعة أخرى ، كما أن المفردات اللغوية تسهم هي الأخرى بدورها في الخلق الشعري أكثر من أية وسيلة أخرى ، لما تمتلكه من طبيعة مهيمنة عبر وجودها في السياق أو تأثرها بالوسط ، ومن هنا نقول ، إن شعرية المفردة تتجلى حين تضم في سياق صوري يمكن عدّه أرفع شكل من أشكال التخييل ، لان الشاعر ينظم مفرداته في هذا السياق بموجب الاحساس أو الانفعال .

يقول أودن : « تسال الشاب ، لماذا تريد أن تكتب شعراً ؟ فإذا اجابك : لديّ أشياء مهمة أريد أن أقولها ، فهو ليس بشاعر ، ولكن أن قال لك : أريد أن ألمّ بالكلمات ، أصغي لما تقول نقد يصبح شاعراً »(3) .

من هذا نخلص أن مفردة النخلة على سبيل المثال نجدها تمتلك هيمنة لونية خضراء على الاشياء ، بحيث يصبح لون شعر طفل أخضر أيضاً :

ينبسط الساحل هشاً ، ناعماً ،
يفترش الساحل طفل أخضر الشعر ،
وشمس البحر في محفة الأفول.(4)

وإذ تحاول اللغة أن ترسم البحر من خلال سكونيته التي تعني انعدام الحركة (لم يتحرك فوق البحر هواء) ، كما نلحظ في مقطع الشاعر مصطفى عبد الله ، فإنها ترمي الى اضفاء موقف الحزن على هذا البحر الذي بقي ساكناً على الرغم من دوران المقطع برمته في تلك المفردة المائية ، (الصيادون ، مراكبهم ، الشاطىء ، البحر ، ماء) ، إنها محاولة من محاولات أنسنة الطبيعة ، (يرمش ماء) ، فهي تمثل اخضاع الخارج (البحر) للداخل (أعماق الشاعر) :

لم يخرج للبحر الصيادون

ومراكبهم ،

بقيت فوق رمال الشاطىء كالاحذية المقلوبة

لم يتحرك فوق البحر هواء

أو يرمش ماء .(٥)

وتتجلى أهمية المفردة المائية خير تجلٍ حينما تُزج في خضم مشهد حاشد بالالوان ، مما ينجم عنه ما يمكن تسميته بالقصيدة المضاءة ، ويقف السيّاب في مقدمة الشعراء الذين تمكنوا من تسخير تلك المفردة في صياغة مشاهد باهرة الالوان ، ولعل مسألة التباين في الحس اللغوي بين الشعراء هي التي مكنته من ذلك ، لان المفردات في متناول الجميع ، ولكنّ قليلون هم اولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن الى نقود(٦) ، ومن الامثلة على ذلك ، (المجذاف ، ضباب ، البحر ، نهر) ، الواردة في قصيدته انشودة المطر :

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء ، كالاقمار في نهر

يرّجه المجذاف وهناً ساعة السحر

كانما تنبض في غوريهما النجومْ ...

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء ،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،

والموت والميلاد والظلام والضياء .(٧)

وتكشف اللونية الرصاصيّة عند السياب ــ أيضاً ــ عن حالة رمزية ، لان الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة لا وجود له ، وبخاصة حينما تكون الصورة ثرية في مدلولها ، ومن المؤكد أن الصورة التي تقتصر على وحدانية اللون لا تعدده ، إنما تعكس رمزاً من خلال دورانها المتكرر حول هذا اللون الذي اضحى عنصراً أحادياً في رؤية الشاعر للعالم ، (الجو ، الريح ، الصبح ، الليل) :ــ

الظلمة تعبس في قلبي

والجو رصاص

والريح تهبُّ على شعبي

والريح رصاص

أوّاه لقد هجم التتر

فالصبح رصاص

والليل رصاص .(٨)

إنّ الطبيعة اللفظية المرئية للخامة الشعريّة (الرصاص) ، تكتسب ــ هنا ــ أهمية خاصة بوصفها المادة والشكل الفني بمضمونه في آن واحد ، مما صعّد من امكانياتها في رسم اللوحة لترمز من خلالها الى وطأة عالم الشاعر المرئي وثقله بوسائل لغويّة عبر رؤية بصرية لونية ، فقد جمع الشاعر اربعة تشبيهات ، (الجو رصاص) و (الريح رصاص) و (الصبح رصاص) و (الليل رصاص) ، جاء فيها المشبه به خبراً ، ومن ينعم النظر في المشبهات جميعاً يراها تدور في فلك الكونية ، (الجو ، الريح ، الصبح ، الليل) ، الأمر الذي يكشف لنا عن مكونات لا شعورية عميقة تتصل بالوجود كله ، هذا الوجود الذي اظهره الشاعر مصوغاً في سبيكة رصاصية ، كما أن المجاز الذي هو أشمل حتى من الاستعارة لخلوّه من التزام المشابهة التي قد تتحدد بالتقارب أو التباعد بين المستعار له والمستعار منه ، اضحى وسيلة من وسائل تكوين الصورة في هذه اللوحة ، (الظلمة تعبس في قلبي) و (الريح تهب على شعبي) و (أوّاه لقد هجم التتر) ، فدلالة المفردات ــ هنا ــ تاتي في سياق يبعدها عن حالات الاستعمال والاتفاق المعتاد ، وهنا يظهر سؤال مهم ، هل تحمل المفردة في النص جميع المعاني التي تستعمل لهذه المفردة ؟ ، فإن المعاني متعددة من حيث شموليتها ، فالشمس معلومة في السماء ، ولكن قد يقول قائل ، جلست في الشمس ، ويقصد ضوء الشمس ، وبالتالي فهو يعني جزءاً من المعنى الأشمل أو الكلي .(٩) وذلك لان المفردة حين تنتظم في السياق تكون على وفق ما يمليه الاحساس لا المنطق ، وهذا ما يمنحها حرية في التحرك بحثاً عن ظلال دلالية أخرى ، ولعل من أبرز صفات الشاعر الحديث هي تحسسه للكلمة ككائن حي واستغلال كل ما في داخلها .

الهوامش

(١) ثورة الشعر الحديث ، عبد الغفار مكاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٨٨ .

(٢) ينظر : نفسه ، ص ٩٠ .

(٣) مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتشز ، ترجمة يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٢٤ .

(٤) مراثي الشمس ، عبد الخالق محمود ، منشورات اتحاد الادباء في العراق ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص ١٨ .

(٥) جريدة الميثاق المغربيّة ، الملحق الثقافي ، ٦ فبراير ، ١٩٨٩ ، الصفحة الاخيرة .

(٦) ينظر : الكتابة والتناسخ ، عبد الفتاح كيليطو ، ص ١٣ .

(٧) ديوان بدر شاكر السياب : ٤٧٤/١ ــ ٤٧٥ .

(٨) نفسه : ٤٣٨/١ ــ ٤٣٩ .

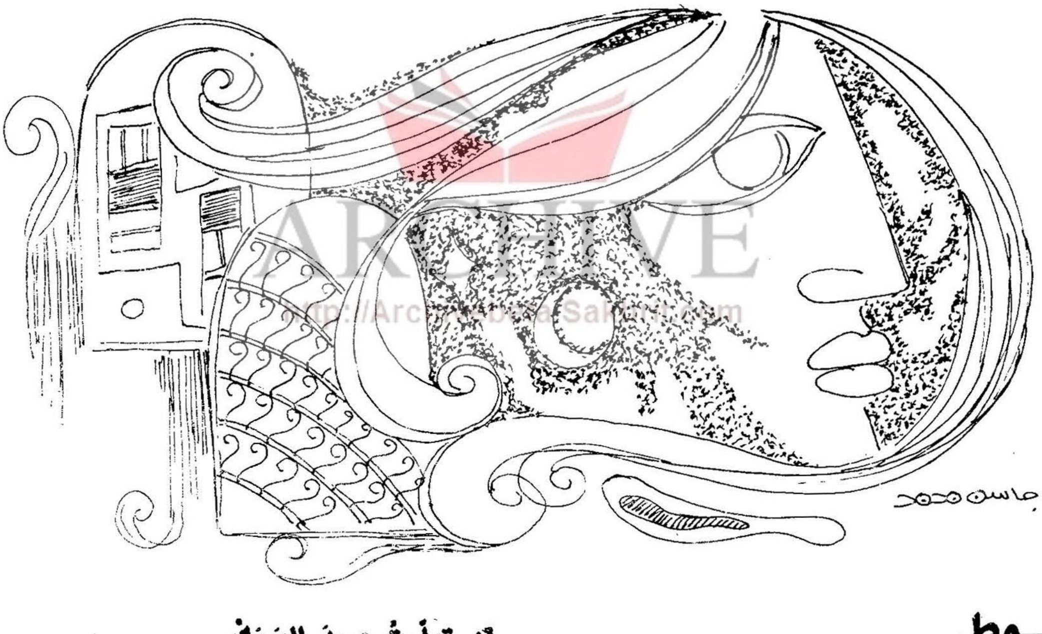
(٩) ينظر : الحل القصدي للغة ، عالم سبيط النيلي ، ص ٥ .

ثانية ايتها الواقعية

• ياسين طه حافظ

تكلمت اليوم باصواتك المختلفة، وبازمتك كلها. السبب يا عزيزتي اني احتجت اليك. فانت أمنية تركناها على الانسان في السوق والكراج وعلى الرصيف والمصطبة، الناس الذين انتمي لهم قبل ان اتعلم الكذب، ابتعدت كثيراً عنهم وان اقتربت لارواحهم من الجهة الاخرى لكني كنت مزركشاً فلم يعرفوني، كأني سمعت صوتهم في رأسي يقول: مَنْ للحياة إذا ابتعدتم؟ نحن ايضاً نريد ان نسمع صوتك اما تعبت في المنافي؟ ايتها الواقعية الشريفة والبسيطة، حاصرني البرد، فافتحي لي بابك ساعات لا استريح.

(ياسين)



الشبوط

تجربة صيد في « فحامة » دجلة

إنه النهر شاخ وأسرارُهُ معهُ
والرياحُ تقلّبُ أوراقهُ
وهوَ ذاك الفتيُّ يجيء ويخطف
منزلقاً عبر عالمِهِ
تتلامع فضتهُ وهو يبعثرني في مثل نفاثةٍ.
قد تعلّمتُ صيدَ السَمَكْ
أنا أعرف منهُ الذي لا يُطيعُ
إلّا إذا ماتَ،
وبعض يرفرف للشص،
وبعض يورّطُ نفسَهُ في الشبكة.
كان للماء محاورَةٌ. يتسلّقُ ساقيَّ ثم يعودُ
وصوتٌ يجيء ثم يعودُ.
وأتابعُ هذا الذي يتخفّى بأمواجِهِ
يتلمّسُ في القاعِ أفراحَهُ
يستريحُ بمنفاهُ ... ثم يعودُ.
ابتدأتْ حولهُ التوصياتُ،

حولَهُ جُثةُ الميتتين على الشطِ ،
حوله يرتعش الشص واللحم وفي
وسط العالم تنتظر الشبكة .
حوله فرقتانِ هنا وهناك
حوله الرغبةُ المستميتة في سحبه بطلاً
ليرى الرذعَ في الريح أو في سهام النهار .
هو أتقنَ فنّ الخلاصَ
ومراوغة الشصّ في الطين والماء
والابتعاد عن الشبكة
هو يعرف ماذا وراء الهدايا وماذا وراء
الوعودْ .
لكنني ، قلتُ لكنه ،
ازدردَ الشوكةَ
هذا دم !
يتدفق هذا دمٌ !
نافذُ من خياشيمِهِ الحديدْ !

امــرأة وبـصَــل

(مشهد في ساحة ٥٥ - مدينة صدام)

تتجوّل بين السواقي التي طفحَتْ
وتفتّش في العشب ، تخشى تدوس
على رأس أفعى
وإذا عبَرَتْ قد تفاجؤها سمكة
تتخبط من ورطةٍ ، حينما حِرنت عند جُرُفْ
فالقى بها النهر منزعجاً
لمخاضة مستنقع في الجوار .
وهي تحلبُ أبقارَها ،
وتردّ التي أبقَتْ ،
وتهيء قِدرَ العشاءِ ، وتوقد نارْ .

وهي جالسةٌ نصف ميتة
تتحصّن مثلَ الرعاة بصوف عباءتها
هي تنظر للريح تمضي وتمضي وراء الرياح
السنون .
بصلٌ نائم تتمدّد أوراقُهُ الخضرُ ذبلانةً
تتأمّلُهُ وتقلّبُهُ بين حين وحينْ
وتوزّع نظرتَها لخطوط من العابرين ،
لانحراف الوجوه
وميل الخطا
ولاقدامهم سَلمتْ من عثارْ .
وجهُها خلف نظرته قصةٌ تتحرك مثلونة
والحياة الكبيرة ترسي الى الضفتين القشور
تتساءل نظرتُها وتغيبُ :
هل تظل هنا فوق هذا الرصيفْ ؟
هل تضيع بقيتُها طعنَاتٍ خِفاقاً وقاتلةً ؟
ما الذي تنتظر ؟
من زمانٍ هنا
وجهها ضائع في الفراغ يدورْ
وكومُ البصل
يتشبثُ في بعضه ويدورْ
والبيوتُ تدورُ والحافلاتُ التي أتعبَتها
الدروب تدورْ
وغيوم الشتاء
والعابرون
وافكارُها .
والذباب
تدورُ تدورُ تدورْ
وهي تلتفّ قابعةً بعباءتها
ريحُ كانون باردةٌ
والسحابُ يجيءُ جلودَ كواسحَ دائرةً فوقها
السحابُ اكتمَل
وهي جائعة والحياةُ تدورْ
وجهُها شاحِبُ
شاحبْ
كاد يسقطُ من تعبٍ فوق كوم البصَلْ .

الـمَـنـظـر*

(مشهد من بغداد الجديدة طريق المشتل)

كانوا نثاراً من وجوهٍ يبسَتْ في الزمن
الماضي ، وما زالوا هنا
ينتظرون منقذاً .
تجمعوا في بُقعَةٍ ، آخر ما خلّفَهُ الطوفانْ
وفوق أكتافِهِمْ ، وفي الاكفّ خمَدَتْ
أسلحةٌ قديمةٌ مُثلّمات :
معازق ، مساح ،
طاسات رمل ، فِرَشٌ ، فؤوس .
كأنهم كانوا رجال ملِكٍ ضاعَ
وأبطالاً قدامى خرجوا للأرضِ
لا يعرفهم أحَدْ .
سينتهي الصباحْ
لم يتطلعْ في وجوههم أحَدْ
كلُّ المهارات سدى ، هم عالمٌ قديم
لم يجدوا درباً الى الحياه .
انطفأوا ثانيةً
وهبطوا للقاع
ليرجعوا ثانيةً - الارضُ مُغلقه !

تـمـــثـال الـرصــافــي

(ساحة الرصافي - بغداد)

كان « الرصافي » واقفاً يُثقِلهُ الجدُ
ومن قتامة الرصاص ينتأ الغضَبْ .
فكل شيء مثلما كانَ ، وما استجدّ انّه
ينظرُ دونما كلام
ودون أن يخطو الى وراء او الى امامْ
متجمّد في وقفتِهِ
ويهطل الدخانُ والاسَفْ
والموتُ ،
من جيوبِ سِتْرَتِهْ .
أرى هناك صيحةً يابسةً ترفض أن تنزلَ
ظلتْ مثل عنكبوتْ
على حديد وجهِهِ .
بقيتْ واقفاً
وهو يرى للجسرِ ، لا يقدر أن يعبر للاولاد
يلعبون خلف الجسر ، لا يقدر أن ينزل كي يمشي
على أرصفة الرشيد .
أشعارُهُ منسيّةٌ
ظل كلامٌ فارغٌ ، يكتبهُ ، يمسحُهُ ،
الطلابُ في المدارسْ .
والصرَخاتُ انطفأتْ في كتب التاريخ
تحولت هوامشاً زائدةً
تكشف عن سذاجةٍ ، وعن هياج رجل منفعلٍ
لا يعرف القصة من أولها
ولا يرى المصائد .
وظل شارع الرشيد
لبائع الكُبّة
والشحاذ
وبائع الملابس المستعمله
والتاجر الخاسر
والمقاول الجديدْ .
« يا أيها الشريفُ ، حاضراً وميتاً تكابد ؟
ماذا تقولُ أيها الشاعرُ ؟ »
غيرُ أنه
ما زال في أوهامه
يرقب ضوءاً قادماً ،
او موكباً يطلع من بعيدْ .

الـمـتـقـاعـدون

وضعوا هويّات التقاعد فوق نضدٍ يابسٍ
ومحايدٍ ، لا « لاء » فيه ولا « نعم » .
وقفلوا وجوهاً ضيّعَتْ ألوانَها
اختاروا مصاطبهَم
وظلوا بانتظار .

نخُرتْ جذوعُهُم بحرائة الارض اليبابْ
والآن تُطعِمهُم بطاقتهُم ،
فهمُ كمِزق الشوك ياخذ قطرةً ليعيش موسمَهُ
والبعض قد عرف الثعالبَ والمكائدَ ، فهو محترفٌ لعوبْ
وهَنَتْ مفاصلُهُ ، ارتخى فكّاهُ ،
لاحت فوق وجههِ كل أمراض الزمانِ
وكل خافية العيوبْ .

رجلٌ هنا ، ما زال يحفظ بعض صولتِهِ
لكن صيحتَهُ هواءٌ لا رصيد لها
والزهوُ يكشِفُ جذبَ موسمِهِ
ومشرقه غروبْ .
والبعض يهمسُ حينما يحكي لجارِهِ ،
مثلَ من يدنو بسرّ ، أو يودّعُ ، او يخافُ
رجل يرى في الموجِ مَقتَلَهُ ، ومحترساً
يمرُّ على الضفاف .

وارى هنا « متوحّداً » كرِهَ الكلامَ ، فرأسُهُ
ترسو على الكتفين مثل سفينةٍ هجُرتْ
ووجهُهُ مثلَ مَنْ يرثي وجوهَ الآخرَينْ
متالماً ، او شامتاً بعذابها
يطفو على غَبَشٍ ، وقد يغفو ، وقد
تاتي بطاقتُهُ ولا يدري بها .

هذي التي وصلَتْ ، والقَتْ بين أكوامِ بطاقَتِها ،
ما زال خُفق سنينها في وجهها
وخَبالُ نظرتها تُذكرُ باستهاناتِ
ويكشف ان عزّتها مُهدّمةٌ
فزّاعة ، لم يفسح الناسُ المكانَ لها
خَرْقاء مضحِكةٌ التزمَتِ لم تُفِق
حتى التقَتْ وجهاً لوجهٍ بالمسيز !

رجل هناك ، بوجهِهِ قرَفٌ ، يكادُ يثورُ
من غضَب ، ولكن لا يثورْ .
يضع البطاقة في حصين الجيبِ ، ياخذُ
حَبّةً أو حبتين ، يسدّها ،
ويعود يحسب ما تبقّى في الزجاجةِ
ثم ليشتمنا بنظرتِهِ ،
أو يشتم الدنيا حواليهِ ، ويبدأ بالمسيز ..

الهامش

● المسطر : مكان يتجمع فيه العمال العاطلون بانتظار من يستاجرهم

مراثي أنكيدو

• محمد جميل شلش



— ١ —

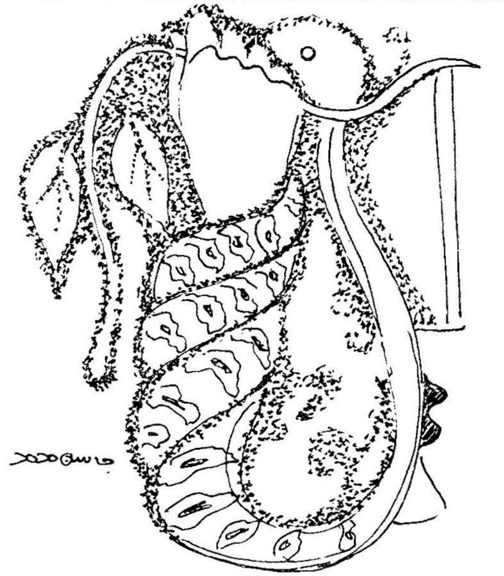
هو الذي رأى ... وأبصرَ الاسرارْ
هو الذي بنى لاوروك الذُرى أسوارْ
هو القويّ الفاتِكُ الجبّارْ
هو المحبّ العاشقُ الذي تمنّتهُ عذارى بابلٍ
وراودتْهُ في الهوى عِنْ نفسِها عشتارْ
هو الذي صارعَ أنكيدو
وآخاهُ
وسَمّاهُ
رفيقَ العمرِ والأسفارْ
هو الذي واراهُ
في تراب أوروك الحِمى والدّارْ
يبكي عليه اليوم .. في دوّامةِ الإعصارْ
يَندبُه في ليل هذا العالم المنسَحقِ المُنهارْ
يندبُ فيه البطلَ المخلّصَ المغوارْ
في زمنٍ
تهوي البطولاتُ
بادعياءِ مَجْدِها
إلى مستنقعِ الأقذارْ.
كلكامشُ الجبّارْ
يبكي على أنكيدِهِ الرّاحلِ ...
يبكي البطلَ المغوارْ.

— ٢ —

قبلَ اختلالِ قِيمَ الانسانِ والخرابْ
وقبلَ قابيلَ وهابيلَ وعصرِ الغابْ
وقبلَ أنْ يعلوَ صوتُ الناعِقِ الغُرابْ
كنتَ بَسيطاً قانِعاً
طعامُكَ الاعشابْ
شَرابُكَ الفراتُ .. إنْ ظمئتَ للشّرابْ
فِراشُكَ التّرابْ
وأصدقاءُ الغاب .. أصدقاؤكَ الاحبابْ.
وكنتَ في رحيلك الدّائمِ والايابْ
ولمْ تزَلْ
ما بين أوروكَ
وليل الغابْ
منْ ألف ألفِ ضارياً
في مهمه اغترابْ
تُصارعُ السّرابَ والضّبابْ
تفتحُ للابطال والعُشاقِ
ألفَ كُوّة ..
وألفَ ألفَ بابْ
تُفضي إلى مدينةٍ فاضلةٍ
واسعةِ الرّحابْ

— ٣ —

من بعدما رحلتَ يا أنكيدو
رحلتُ من بعدِكَ عن أوروكَ والعراقْ
طوّفتُ ما طوّفتُ
عَبَرْتُ بحارَ الموتْ
رأيتُ ما رأيتُ
منْ هَمّ ومن تشهيدْ
لكنني ظفرتُ
بعشبةِ الخلود والبقاءْ
لكنّ مَكرَ الحيّةِ الرقطاءْ
داهمني في عودتي
وسرَقَ العُشبةَ في غياهبِ الظّلماءْ



وها أنا ..
بعدَكَ يا أنكيد
بعدَ لوعةِ ألفراقْ
معذّباً وخائباً أعودُ للوركاءْ
منتظراً لحظةَ موتي
خلفَ سورٍ بابها ألمتيذ .

- ٤ -

أوغلتُ يا أنكيد
مِنْ بَعدكَ في غياهبِ العَماءْ ،
دخلتُ في المساءْ
حانَ « سَدُوري » ،
وشربتُ الخمرةَ الصهباءْ ،
قلتُ لها أشياءْ
عن ألمي
عنْ نَدَمي
عن حلمي
عنكَ ، عن العُشبةِ ، عنْ نساءْ
مدينةِ الاغواءْ
قالت لي ، الحكيمةُ ، البغيةُ ، الرّعناءْ
وقد رأتني مُرهقاً ـــ
إن كنتَ كلكامش حقاً ، وفتى الوركاءَ
دَعْكَ ، من البحث عن الخلود ،
في مجاهلِ الفَناءْ ،
وعُدْ إلى الوراء ..
حيثُ البيتُ ، والزوجة ، والأبناءْ .
قالتْ ليَ الحكيمةُ ـــ الشّمطاء :
دَعْكَ من العُشبةِ ، فالمماتْ
نهايةُ الرحلة
في صحراء هذي الحياة .

- ٥ -

صرختُ بالحكيمةِ الخرقاءْ :
لو كان أنكيدو معي ، في حانةِ الاغواءْ ،
لنَتَقَ الصهباءْ ،
على رؤوس هؤلاءِ التُّعَساءْ ،
الهاربين من جحيمِ الموتِ في الحياة .

لو كانَ أنكيدو معي ،
لقالَ للجياع والعُراة :
ألحلُّ .. لا في هذه الغيبوبةِ المُزْمِنةِ ألبلْهاءْ
ألحلُّ .. أنْ نغسِلَ هذي المدنَ الجَوفاءْ
منْ هذه الادرانْ .
ألحلُّ أنْ تُطهِّروا أوروكَ فجرِ الخالدِ الانسانْ
من سَطوةِ الآلهةِ ـــ الجديدة ـــ الخُرافَةِ ـــ الوَباءْ .
قلتُ لروّادِ « سَدوري: أيُّها النّدمانْ
لو كانَ أنكيدو معي ، لأجتَرَحَ النّداتْ
معجزةَ الخلودِ في المماتْ ،
لأبتَدَعا ، بكمْ جميعاً ، حلماً ، حياةْ
قديمةً جديدةً ،
خالدةً فريدةْ ،
تمتدّ بينَ بردى ،
والنيل ، والاردن ، والفراتْ .

- ٦ -

أنكيد يا فارسَ أجيال
مَضَتْ
وخلّفَتْ أبطالْ
ما عرفوا ألمحالْ
وخلّفَتْ منْ بعدِها أجيالْ
ترسِفُ في الأغلالْ
تعالَ ..
يا فارسَ أوروك
إلى سِيزيفيا
تعالْ
وَحَطّمْ ألصخرةَ ..
حَطّمْ هذه ألسدودَ وألحدودَ وألأغلالْ

- ٧ -

أوروكُ ـــ بغداد
وأوروكُ ألحمى وألدّار والقيثارْ .
أوروكُ فجرُ ألموتِ والميلاد
فجرُ ألعالمِ ألطّائرِ للأقمارْ .

- ٨ -

منْ ألفِ ألفٍ
وأنا في وَحْشَةِ ألصحراءْ ،
يا أنكيدُ ،
أستمطِرُ السّماء
منْ ضُروع هذي أللّنةِ ألعذراءْ ،
أشيلُ قيثاري
مِنْ عَماءٍ مجهولٍ إلى عماءْ ،

أعزفُ لحنَ ألموتِ والميلادِ لِلأحياءِ ،
منْ ألفِ ألفِ وأنا
أموتُ كلَّ يوم ،
أبعثُ كلَّ يومْ ،
مِنْ رَجمِ ألبروقِ وألرّعودِ والأصداءِ ،
مُبَشِّراً ،
ومُرَهِصاً ،
في وحشةِ ألظُّلماءِ ،
بمولدِ ألربيعْ
في خريفِ هذا ألجدبِ وألخُواءِ .

– ٩ –

بنيتُ ما بَنَيتُ
قاسيتُ ما قاسَيتُ
عاديت مَنْ عادَيْت
آخيتُ منْ آخيتُ في معركةِ الوجودْ
عَزَمتُ أنْ اكتبَ سِفْراً
لنْ يكون أبداً أبطالَهُ .. وليمةً للدّودْ
عَزَمتُ أنْ أختار مَنْ يختاره الخلودْ
فلم أجدْ مثلَ صديقي وأخي .. أنكيدْ .

– ١٠ –

قال صدى الخلود والبقاءْ
قال العظيمُ ألمتنبيّ
والعظيمُ الخالدُ ألذّكْر أبو ألعلاءْ
قال ألأبُ ألرّمزُ العظيم الباقْ :
لِمَ ألمناحاتُ على ألفتقاءِ ؟
على فتيً خالدٍ ..
يولدُ منْ تحتِ رمادِ ألجدبِ وألخُواءِ ؟
قال سليلُ التُّربةِ ألمعطاءْ
خلُّوا المناحات لغيري أيُّها ألأبناءْ
خلّوا بكائي .. فالفراقُ لمْ يكنْ فراقْ
لأنني لمْ أكُ طَيفاً عابراً
بينَ براري ألشّام والعراقْ
ولمْ أكنْ أسطورةً بَكماءْ
يلوكُها في مهرجاناتِ ألأسى لِسانُ ببغاءْ

بلْ كنتُ رمزاً لمسيحِ ألحبِّ وألسلامْ
أعيشُ في كُلِّ عصورِ ألقَهرِ وألظّلامْ
أظهرُ بين ألقدسِ وألخليلْ
والنّيلِ وألأردُنِّ والفراتْ
أحملُ صُلباني على صَهْوَةِ هذا الزَّمَنِ ألعقيمْ
رمزاً ، وصوتاً ، راحلاً — مُقيمْ
مُذكراً أمواتَنا ألأحياءْ
بأنَّ هذي الارض ما بين مخاض النور والديجورْ
سوف تظل دائماً تدورْ
وسوف ياتي دائماً ألفُ أبي العلاءْ
وألفُ أنكيدو .. على صهوةِ هذي اللغةِ المِعطاءْ

– ١١ –

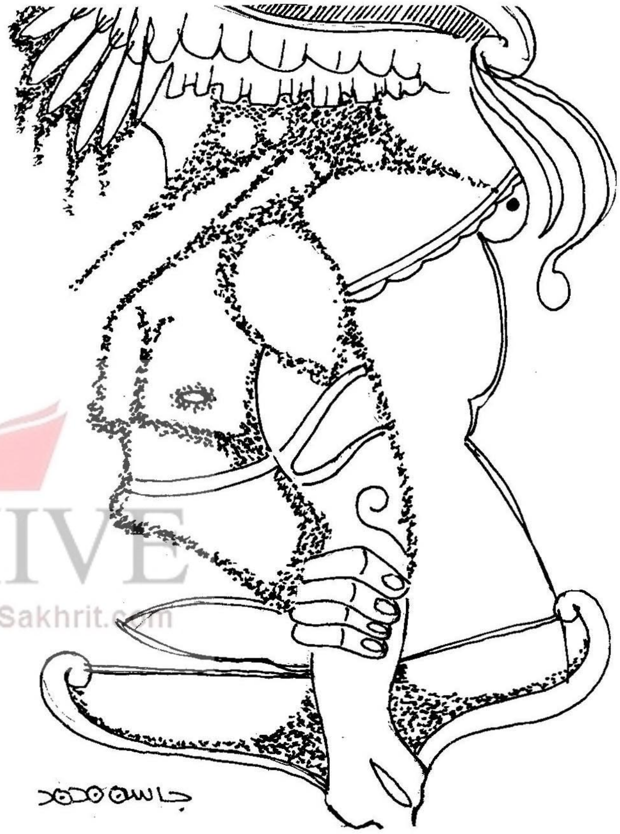
أنكيد ..
قبلَ غَرغراتِ ألموتْ
قالَ باعلى ألصوت :
يا كلكامشي .. ويا فتىَ ألاهوالْ
إنيّ أموت أليومْ ..
على فراشِ الاجلِ المحتوم ..
حتْفَ ألأنفْ
لأنني خلَّصْتُ أهْلَ ألغابِ وألغابةِ ..
من شرورِ خُمبابا .. بِحدِّ ألسّيفْ .
لأنني أرضَيتُ أوروكَ ألِحمى
لكنني، أغضبتُ أعداءَ ألحِمىٰ ..
آلِهَةِ ألخرافةِ ألأنذالْ
فَسَلَّطوا عليَّ داءَ القَدَرِ القَتّالْ .
أنكيدُ قال :
يا كلكامشي .. ويا فتىَ ألاهوالْ
مُباركٌ في الناسِ
مَنْ يسقطُ مِنْ أجْلِ الحِمىٰ ..
في ساحةِ ألقتالْ .

الهامش

• مُطوَّلة شعرية غِنائية في سبعين مقطعاً ، تستلهم [illegible]
وتُعضيِّ أحداثها .

مطارحات في زمن مهادن

• تركي الحميري



(١)

صريح ومتجانس .. يغفو تحت تراب الدهور ،
الضاجة بالصمت السائل
بكاءً مكفناً بالاختناق
يلوب تحت وسادة الريح
سؤال مشذب بمطارق الاستفهام
حزن حريق حذر ممزق بالآهات
تاتيه من بوادي للشجن
همسات الصبا
تحمل في طياتها المنزوعة الرجاء
مجد المحاولة الجريئة ،
لجني الثمر المتعالي ؛
عَلى متون الاغصان الراقصة فرحاً

رحيبٌ .. وواسع
عميق .. ومتطاول
حامل شبابته المرضوضة على شفاه الغد
في هذه الوديان الخرساء
مَن علمك صراخ القلب
وهمس الجد العابق
برائحة الموت المتجاوز
وفي وتيرة منهكة
تسقط الرحيل دبيب الغابات
المنفية في سفوح الامطار الغارقة ..
نشيج السكون .. الضجيج المعاصر
يحاصر هذا السائر بين الجسد واللهو
نشيج الفرح الغامر
يفرش اجنحته اللولبية
على وجوه مكدودة ...
وفي عجالة من عصور مكتنزة
بوابل من المدى الزمني
تتجذر الغوايات في هذه الارض الخالدة
خلود الزمن الجسد المتكيء على ارصفة الغد
متشبث باللحظة الهاربة مرحا

(٢)

عند ضفاف دجلة .. في أمسية رمداء
سقط قلبي بين الرصافة والجسر
تلقفته العذارى بدموع الغزل
خبات وجله بالتين والزيتون

وفي نهار عاج بالمحن والنوايا
وزوايع الاسواق ؛
تحمل النفايات الى صحيفة وجهي

سقط الزمن المخذول بعيداً عن سورة فرحي
فوثبت الى هاوية المحال
متشبثاً بجدائل حبيبتي

أعيدوني الى اغوار الذكرى ،
مركوناً للحلم الضائع
في بوادي الابعاد الضالة
في برية لا آفاق لها
ولتدنوُنَّ بمرح شاهق
الى مواعيد القرى والازقة التي اضعتها ..
في حشاشة اللارجوع
قد أرجع ... ربما
وفي وجع ولادة الرجوع الباسل
تتخطى الرؤى ضفاف الملامات ،
وسفائن الاسئلة
أية مرجة تواكبها النواعير على كواهل الوطير
أي عسجد يذوب عسلاً على شفاه القادم
على اطر الغيوم العجلى صوب الشواطيء الممحلة
في ليلة منفية .. في الهجوع الاخير
يخترق سم الابرة في زمن مقطع الانفاس
تراودني صفرة ضحىً ،
شُدَّ وثاقه .. في تطويحةِ ليلٍ غابر
تزيح هماً شاخصاً
بين المدرك والمضموم في دخيلة
تطرح السطوع والأفول ...
وتقاوم ازدهار العمر الذاوي

(٣)

امرأة معادة الصنعة ... !
شذّب شعر رقبتها مكياج الصيف العائد
وماع تمر الشفاه في زهو مؤخرة الخدين
اصطفق الباب ..
هبت ريح ..
عادت الخيول الى مرابعها
واستوطن الغد مشاعل الماضي المطفأة
استوت جثة هامدة في صبيحة رمداء
وأنت منذ الملايين ، تحتضن اللحظة العابرة
فوق التيار
تمسح الصدأ المتراكم على خرائط العمر الواثق
ويعاودني الحنين الذاهل
عابراً اصقاع الولادات المبجلة ..
تسيل مياه الوديان بين التلال
ضراوات الآمال المقفلة ...
تتقرفص سدرة ربيع العمر

في سهول جليد الزمن
تعاود قافلة القادم حث خطاها
على اسفلت مهازل العصور
عجيزتها أرنبة أنفها
والانسان المصير الخالد
يمضي مترنحاً
بين التحدي والنكوص
ضارباً المستحيل عرض الآفاق

(٤)

وإذ عزمنا أن نعيد لهم خطىً اضاعوها
أكتزنا الشواجير فلذات اكبادنا
ومسح غبار الاوهام
تضاريس الخضرة السابقة
كنا في آخر المطاف .. اللاحقين
اكتسحت الامواج الغضبى
حصى ورمال الشواطيء المزدحمة بالسكون

يا عبد الله ... !
ايها المضيع بيوم الصافنات والصافات
ما الذي اعادك مخنوق العبرة .. ؟
أفي يوم الكريهة اضعت وحيدك البار .. ؟
أم على استار الكعبة ،
علقك العصر الرديء
بكاءً ذهبيا .. ؟ !

وفي المصدات .. | حملة رجل واحد |
ومن خلف الملاذات ،
تسللنا بانزياح واثق
لنتجذرفي موت مخصب ..
وفي سماوات العراق .. !
لا أوسع ..
لا ابدع ..
ولا اجمل منها
في تخاطرها ومجرات العدالة
وكواكب التضحية بوغتنا بالبنفسج يزهر
في دمائنا المباركة

(٥)

(ابراهيم الخليل)
ودعنا ذات مساء .. !
وهديل الشجر في الريح يصلي
ابراهيم يمضي .. تهامة في أبطه،
رغيف خبز رافديني الشذى ،



وسيناء تغفو على كاهله

الزمن يغوص مزدرداً اعماق الجسد
تتجاوزه (ساره) ليولد الغد الأبعد
من رحم البعد الفارق في البدء ..

ابراهيم يحمل أسفار طين ومرايا
وداعاً .. اهلاً ومرحبا

وإذ التقيتك بعيداً عن أرصفة الضجيج
وتهدج الدراويش
ما أخذتني
سِنَةُ تجلٍ
...
وفي صحوة كلام .. ؛
إذ قبّلتني
كانت تسيل من عيوني ؛
دموع ملايين المظلومين والظالمين

وعند الممر ـ في المنتصف ـ
في اللقاء الأخير .. ،
في مشتجر العبرات المتقاطعة .. ،
عند الاسف المصادر ،
والنقاش المشكوم ـ وذبالات اللهيب الذاوي
القيت ثقلي الباهظ على الجسد النبي
ورفرفت اجنحة الحرية ، في برهةٍ عرضها السماوات والأرض
وعدت حيث أتيت
نطفة زمن قادم

(٦)

صيرني الجدب صبيرة عطشى
على سواحل الليل
وفي صفون الباب مساحة ضائعة التضاريس
تعبر اغواراً في الممر ..

أتقدم بخطىً رنانة .. حصان مروج ابكار الحقول
على معبر أرخبيل الظلمات
، وما يطفو في السورة السكرى ،

حاملاً فجر « السلالات »
أنا المتجذر في طينة زمنٍ ما
هدية لعصور قادمة ...
القي ظلي ... ؛
اجنحة نهري الخصب .. ،
بين اسوار (الوركاء) ومقابر (أور)

واحتفاء بالوهلة الاولى
تحضنني الاميرة المدفونة في زقورة الرحيل
وبعاصفة من القبل المذعورة
تلفني ؛ وبالشذى ... علماً زاهياً
يرف فوق الافق الدلضي تحت الماء
« زيوسدرا » بين الملاذات يقاوم خطى الماء الآسن
ينشر زهو ايامي خارج الغرابة المبهورة
وفي بعيد البعيد .. أتقدم في الممر .. ،
حاملاً الطين والقصب
لادراً عن سكون الفرح ضجيج النوايا الهامدة
في بقايا مواقد الوجوم ..
الرحيل الى هناك .. الى ها .. هناك .. الرحيل الى ...
وأترجل عن ذاتي بين الحجر والمعادن
أتحسس جراح النجبوى
ـ يا حبيبي هذه (دلمون) لنا جميعا ـ
وأزحف في الدخيلة مسترداً انفاس الذكرى
واعبر (شارع الموكب) متجهاً عبر الكروم
شطر (أوما)

ففي العام المنصرم القادم
رهنت جراح السنين المهمومة
في اسواق العالم

(٧)

لست « الرابشاقة » ولا « الجامعة »
ولا « عاد » ولا « ثمود »
لا وقت لكل وطر .. ،
ولم أحزن عِلّة آلاف السنين
ولم اعش سوى لحظة قُبيل العودة ..
وما جنيت ، إذ جنيت من العمر ،
سوى حرقة الذكرى
تمر الشمس عندهم عبر ظلال منفية
في ضجيج اليباب
وأنا وأنت .. ونحن .. والوطن
نتجدد كل يوم شموساً تنير الدروب
(يا ساكني مدن الماء هاكم غليلي)

أعادني الى مهارة ، قبيل الضحكة الموحشة
اتصيد في الضحضاح اسماك الوعود المؤجلة
وفي برهة أفلة
أضيق من خاتم عرس
وأوسع من سماوات البشرى
غدق النمو الفتان .. فاستجمعت الغابر
من صيحات الوديان القابعة في صميم التذكر
أنت ...
ما ربيع الزهور العابرة زمهرير الامطار الوسنى ...
أنت ...
يا رحيل الحضور المتخندق في واحات الذكرى :
هلّم .. هنا في حبة القلب الظمآن
الى سواحل الكواكب السارحة
على هواها .. في براري المجرات
(ياسين)
يا لصيق حشاشة الشجن
تمنّع ، عند الملتقى ،
ان تذكر التآكل الموغل في التغلغل
(ياسين)
تجاوز الضواري الضالة في وديان الغوايات
تعال هنا تعال .. ،
حيث العمر المغادر
يركز عصا الترحال
ينفلت زهراً
وعطراً
وبساتين
يتوحد والوطن

(٨)

في قدحة الالق وزقزقة الصباحات
تنسمت غداً حياً
يقاوم حدب المسعى
يخرج من نافذة المغارة ..
عابقاً بحركة الرحيل المعقود على ابواب الوطن
ترقص عودة الجسد في حدائق الثبات
حلمٌ تصيدته الذاكرة ..
الطفولة الناهدة كنز رفرفة خضراء
مسيل أمطار تسوقها نسمات الليل المسحور
بابتسامة عطشانة
ومنهك الجسد يغادر منفاه ..
ومن فسحة الشوق بين الصدر والعمر القادم
يتفتق جذر طفولة
يشب غصن متوقد الرؤى
يقدح قداحاً ... يقطر أطيافاً
يهفو الى اجنحة الصيف والثمر
وجثة الغيمة الفارغة تنهار
والروح في شجر اللمحة العابرة
تتغلغل في مواعيد أخرى
وها انت في احضان الرحمة الكبرى

يترعرع صوتك الطفل عبر اصداء الحياة
وتتجذر اشجار الصيف
ـ دائمة الخضرة ـ الخالد
في برية الوعود
ونكهة الطين الحي

أي غدٍ اعيشه في هذه اللحظة
تناسلت الجذور .. وعبرت الروح
والمواجع والافراح ... آلاف الاجيال
لاجدني في خضم البشرى .. زاهياً
حشاشة عطر فواح
زهر بنفسج .. ثابت في فورة الطين والماء
أجنحة الرحمة تحضنني
لم يرني
لم يرك
لم تر احدا
تحولت هذه الأرض الزهراء
خميلة وارفة .. وأنا وأنت ..
ذات جميع الناس ترى ذاتها في الدخائل
فرح وسع لحظة سكرى
بهجة .. !
لا حدود .. ولا آفاق

محمود البريكان ... الشاعر

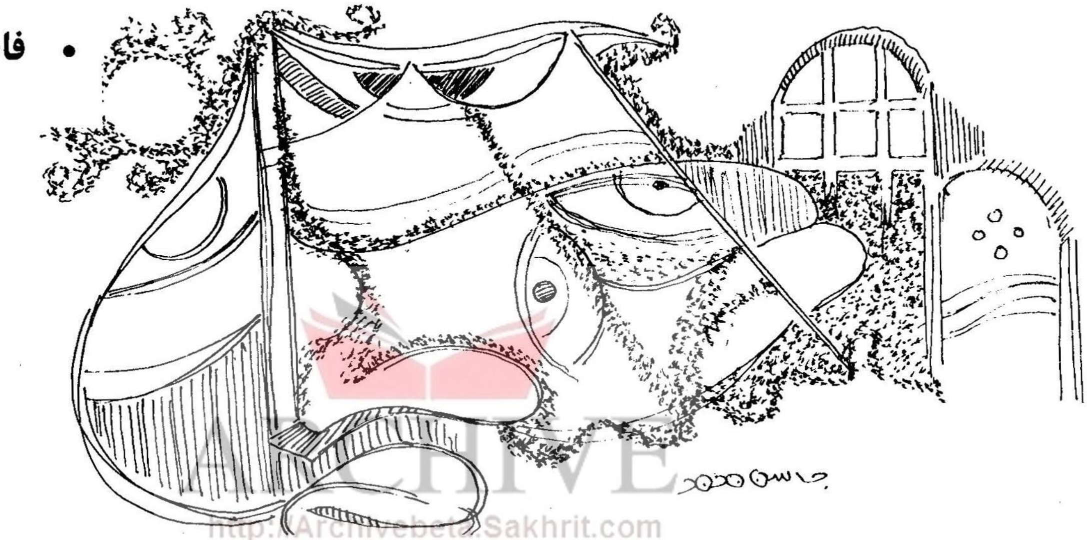
• ستار عبد الله



حين دمدمتِ الريحُ
فوق براعمهِ
وشذا الامنياتْ
قال : لا باس .
سوف أحاورها
والمُ دمَ الكلماتْ
ooo
كان يعلمُ
أنَّ سواه
دثَرَ الثلجَ في صوته
ومضىٰ يحلم
بالغيوم التي تتوهجُ مبهورةً
باساطيرِ أوراقهِ
ونجوم صداه
كان يعلمُ
أنَّ الغريب الذي اقتفىٰ
موجةً من صراخ الخليجْ
وارتدىٰ مطراً منشداً
ظلَّ في الريح يحمله صمتهُ
ليشق غبارَ النشيجْ
ooo
كان يعلم
أنَّ الكثيرَ من الرغباتْ
تتزاحمُ في السرِ خلفَ مصابيحهِ
وتشاكسه خلسةً
غير ان الذي قد تبقىٰ
من الوقت غير متسعٍ للحياةْ
إنما هو رَجع بعيدُ
سيشغلهُ برهةً
قبل ان يقطعَ الصوتَ
صمتُ المماتْ

الدفاء الاخير (١)

• فاضل عزيز فرمان



انا العبث في مدينة النظام الصارم
وانا الزهرة البرية
وسط زحام القرنفل والبنفسج والنرجس
في آنية الزهور الارستقراطية
....
أنا الشعرة اليتيمة البيضاء
في الشعر الفاحم لموسيقار عصري
وأنا الضربة الطائشة المدهشة
من ريشة « دافنشي »
والتي تركت جمالاً لم يكن في الحسبان
على وجه الموناليزا
....
انا الحالم بتذكرة الرواة
بما افلت من ذاكرتهم من اغاني « المجنون »(٢)
وياثبات النقص في كل سمفونيات « شوبرت »
ليكون لها
مثل حالة اللهاث الخالد
في « السمفونية الناقصة »
....

انا الطفل الذي يهجر جسد لعبته الجديدة
ليفتش في احشائها
عن سر الحياة
وانا قصيدة لم تكتمل
في دفاتر « رامبو »
....
انا دعوة فورية لهبوب العواصف
وايقاظ الرعود
في كل سماء زرقاء
تريد ان تلتزم
بما ورد في نشرة الانواء الجوية
....
انا النافذة الوحيدة المشرعة
امام لص جائع
يتورط بالسرقة الاولى
فتحاصره الهراوات المهياة لارباب السوابق
....
انا دمعة الشفقة الوحيده
في العيون المعانده لطاغيه

وانا ندم المسدس
الذي افلتت منه ـ رصاصة الرحمه ـ
ويبقى طول عمره حائراً
في الموازنة بين هذا ـ المضاف ـ
الذي لا يمكن ان يلتقي
مع ذلك ـ المضاف اليه ـ
....
انا ... صالح ... وحيدٌ .... آخر
في ثمودات اخرى
بُعِثَ بالجمله

انا قطرة الماء الزلال
بين بحيرات السراب
.....
انا وتر الرباب اليتيم
الذي يحمل كل ـ انات البدوي ـ

« انا صخرة الوادي .... »[٣]
انا بحة الحاوي
ما نفع انشادي
في جمع طرشان ... ؟ ؟
....
انا رفة سقطت
من ريش عصفور
انا شمعة ولدت
في رحم ديجور
....
انا حيرة المعنى
والمفلس الاغنى
والغيمة الادنى
لحديقة الجوري
.....
انا صفحة بيضاء
وعريضةٌ سوداء
وقصيدة خرساء
صمتي تلاحيني
....
انا بابلٌ اخرى
ورسالة كبرى
وصحائف تترى يا دورتي دوري
أنا بيرقٌ أسمى
وسحائب الاعمى[٤]
والماء للاظمى
يا صبر ناعوري
....

احلم .....
بمدينة بلا غرباء
وليل بلا لصوص
وغابات بلا حطابين
وزمان بلا خنازير
وبالمشهد المؤجل
لراس محمول على الرماح
لرجلٍ أسمهُ ـ الفقر ـ
......
احلم ....
بجناحين ... ولو ... كجناحي
وبيبت آمنٍ كحضن الورده
دافىءٍ كراحة يد امراةٍ عاشقة
وبكرةٍ
ارضيةٍ
بلا بنادق ! !
....
اخطات امي ...
حينما ارتكبت حماقة ولادتي ..
كان ينبغي ان اكون
ابن حمامة او فراشة
لكي لا احتاج الى كل هذا العمر
الذي يشبه عمر « سيزيف »
ولا الى كل هذا الاصغاء
الذي استهلك جل ايامي
لرجع صدىً بلا طائل
لصائحٍ مثل « غودو »
ولا لصعود هذا السلم
ذي العتبات التي لا تنتهي
لاعلم في اخر العمر
ان اجمل الاماني
هي ان املك جناحين
كاي من ملايين الطيور
العابره من غابة الى غابه
دون ان تعير اهتماماً
لحرس الحدود ... وشرطة الجمارك .. والاسلاك الشائكة
التي ابتكرتها سقطات الحضاره
ونصبتها كالعثرات على طريق السائرين
في ارض الله الواسعه
في غفلةٍ من وصايا ـ آدم ـ ! !
....
احلم ....
بقيثارة كونيه ...
على تويجات انغامها
تنفض احلامي عن ريشها الماء كبجعات « جايكوفسكي »



ومثل راقصات « الفلامنكو »
تدور وتختال
بكل بريق فساتينها المليئه بامواج « الستان »
فتجعل قلب الارض ينبض على ايقاع اقدامها
....
كم ضيق انت .... ايها الشعر
وكم واسع انت .... ايها الحلم
وكم حالمٌ انت ..... يا ...... انا
....
احتاج الليلة
ان اجمع كل من عرفت
من الطائرين باجنحة الحلم
والسائرين في نومهم
والغارقين في الزرقة المحاصره
والمتنفسين تحت الماء
فكيف يدعو كل الغرقى
لسماع نشيده المائي
دون ان يركض كالمجنون
باتجاه القرار
....

العبارة تلتم ... وانا اتشظى
العبارة .... تـ ... تـ ... شـ ... ظـ ...ىٰ
وانا اركض تحت سمائها
كطفل يحاول بكوبه الصغير
ان يجمع كل البرد
وحدي ...
ادفع في لجة الطوفان
سفينتي الملآى بالكائنات المتصالحة
في فرصة لم تتوفر الا لنوح
وحدي ....
والعالم نصفين ...
نصفٌ أحبّه ليسند قامتي
ونصفٌ يلّوح لي بالحجارة والهراوات
....
وحدي ....
وانا اتقدم بخطاي اللاهثة
تحت سيف المارد
الذي لا ادري لماذا اهدر دمي
بتهمةٍ انفقت نصف عمري
لاعرفها دون جدوى
....
ومن كوة حفرتها باظافري
في كهفي البعيد
ارى البروق التي توشك ان تستيقظ
في الغيوم الحزينه
واصغي لحفيف البراعم
في الغابة العظيمة التي احرقها بالبرابره ... ورحلوا ..
دون ان يدركوا
ان تحت هذه الارض
غابة اخرى .....
من جذور باسله
تتهيا ثانية
لا طلاق الخضره ! !

الهامش

(١) النص فاز بالجائزه الثانية لمسابقة ام المعارك الابداعيه للقصيده عام ١٩٩٧

(٢) المجنون : هو مجنون ليلى

(٣) تضمين لبيت المتنبي :-

انا صخرة الوادي اذا ما زوحمت — واذا نطقت فانني الجوزاء

(٤) الاعمى هو ابو العلاء المعري والاشاره الى بيتين له :

واني لو حبيت الخلد فرداً — فلا احببت في الخلد انفراداً

ولا نزلت علي ولا بارضي — سحائب ليس تنتظم البلادا

قصائد للشاعرة الروسية اولغا بيرغولتس

• ترجمة وتقديم: أ. د. ضياء نافع



ـ ولدت اولغا فيودورفنا بيرغولتس عام ١٩١٠ في مدينة بطرسبورغ

ـ صدر ديوانها الاول عام ١٩٣٤ بعنوان «قصائد»، ثم صدر ديوانها الثاني عام ١٩٣٦ بعنوان «كتاب الاغاني» والذي اثار انتباه القراء والنقاد.

ـ قضت سنوات الحرب العالمية الثانية (١٩٤١ ـ ١٩٤٥) في مدينة لينينغراد المحاصرة من قبل الجيش الالماني لمدة ثلاث سنوات، ونشرت افضل قصائدها في تلك الفترة بالذات منها «مذكرات شباط» و «ملحمة لينينغراد»، وساهمت في العمل باذاعة لينينغراد وجمعت كلماتها بعدئذ في كتاب بعنوان «هنا لينينغراد».

ـ اصدرت كتاباً عن سيرتها الذاتية بعنوان «نجوم النهار» وحازت على جائزة الدولة للابداع

ـ توفيت عام ١٩٧٥

ـ القصائد المنشورة هنا من ديوانها الموسوم «الصدى» الصادر عام ١٩٩٠ في موسكو، ويضم قصائد غير منشورة لها جمعتها اختها م. ف. بيرغولتس «من منضدة الشاعرة» كما تقول في المقدمة، بعضها لم تحاول ان تنشره، وبعضها لم تسمح به الرقابة الصارمة في حينها.

الى اخماتوفا

هنا
صليب من خشب
لا مثيل له ...
وفوق الهضبة
نباتات
ذات اغصان ثلاثية ...
هنا
انت
فقط،
انت
كما الطبيعة نفسها،
انت
وحريتك النهائية ...
وبلا مأوى
ـ كما كانت دائماً ـ
راحتك الابدية ...

من دفاتر المذكرات

تعلّمتُ
ان اسامح
الخلّان والاصدقاء ...
وتعلّمتُ
ان اصمت
امام الافتراء ...
وتعلّمت
المكوث في البيت شهوراً
دون الخروج الى الفضاء ...

ضاموني

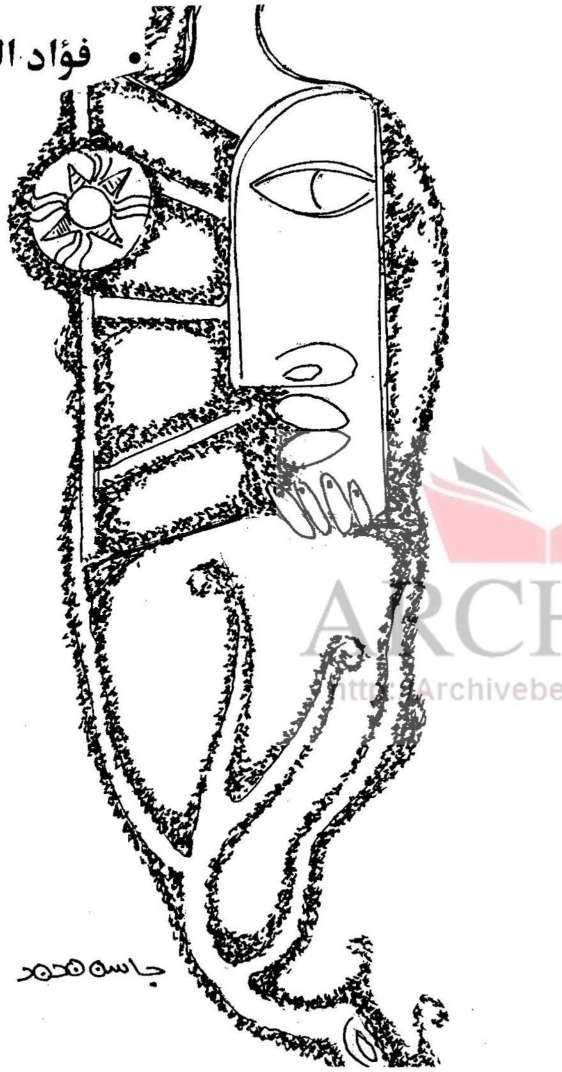
ضاموني،
وشجبوني،
وبالافتراءات رموني،
لكنهم
لم يكرهوني ...
لم يكرهوا
صوتي،
ولم يكرهوا
عيوني ...

---

* القصيدة في الاصل بلا عنوان

النهاية الثانية

• فؤاد التكرلي



سار منحني الظهر على الرصيف المترب ، بمحاذاة شاطىء النهر . غربت الشمس منذ حين ، لكنه لبث ماضياً في مسيرته ، تمتور خطواته البطيئة هزة غير عادية ، تميل به الى اليسار قليلًا . لم يكن يقصد أن يصل الى أي مكان ؛ وفي هذه الناحية النائية ، خلا الشارع من المارة والسيارات . رأى النهر ينساب بهدوء على يمينه ، ثم عرضتْ له ، قبيل إنحناءة الطريق المفاجئة ، شجرة جرداء تقوم بمفردها على جهة قريبة من الماء . خطفتْ عينيه إليها دون سبب محدد ، فتوقف يمعن فيها النظر . بدا له ارتفاعها لا يجاوز الأمتار الثلاثة ؛ وكان جذعها الغامق يلتوي عدة إلتواءات وتبرز منه أغصان متشابكة عارية تمتد الى جهات عدة . تقدم منها بسكون . كان بملابس مهلهلة داكنة ، قمصلة وسروال ؛ يمسك في يده اليمنى بلفافة كبيرة ، حطَّ بها على الارض قرب الشجرة . تلمس ، لحظة ، قشور الجذع اليابسة بانامله ، ثم استند بظهره عليها وأطلق بصره يغرق في اللافق أمامه . كان الفضاء مترامياً ، لا تحدّه إلا بعض الأضواء هنا وهناك ؛ والسماء ، بزرقة شفافة رقيقة ، تتسع وتتسع بلا حدود ؛ وفي جهة منها أو جهتين ، برقت نجيمات بيضاء تخفق بخجل . خيل إليه كانه يسمع أصوات المياه الجارية تتهامس بشكل غامض على مبعدة منه . آنذاك ، ومن دون توقع ، انبثقت في ذهنه تلك الفكرة كانها شمس صغيرة .. تبدأ الحياة حين لا تنتهي . كان مضعضع الجسد ، وروحه مليئة بالرضوض ؛ ولم يخطر له أن ما تبقى من طاقة في ذهنه ، وهو قليل القليل ، يمكن أن يجد أفكاراً طريفة قد تنير له سبيل العيش .

تبدأ الحياة حين لا تنتهي . إنها بالتاكيد بذرة من فكر قديم لا تاريخ له ، نبتت صدفة في نفسه فجاءت ثمرتها متاخرة هكذا .

كادت مويجات النهر تترجرج بعذوبة ، وتعكس له بين الفينة والأخرى ، أضواءً متقلبة آتيةً من لا مكان . هل يمكن له أن يعثر على راحته الابدية بين طياتها ؟ .

لم يمضِ وقت طويل ، شهر أو شهران ، منذ أن اختلى به صاحبه ذاك رفيق الاسر العتيد . آخذه على جهة من الصالة الكبيرة المختنقة ، حيث يُحشر الاسرى . عرف الجميع بان اسمه كان مدرجاً ضمن وجبة الاسرى العائدين الى الوطن .

كان صاحبه أسيراً عتيقاً مثله ، مشاغباً ، مثيراً للمشاكل ، يتدخل في كل أمر ولا تهمه النتائج التي قد تسفر عنها تدخلاته . همس في أذنه ينصحه بالّا يقبل العودة الى الوطن ، الى الأهل ، الى حياته الطبيعية ؛ وجابهه بكل الامور العسيرة التي عاناها والتي أحاطت باسره ، كانه عاشها معه . انصت إليه بكل

جوارحه . « إنك ميت بشكل رسمي . لقد تآمرتْ الظروف عليك لتثبيتْ هذه الحال . بقيتَ متنقلًا بين المستشفيات الايرانية شهوراً وأنت مغمى عليك .. بين الحياة والموت ؛ ثم أمضيتَ شهوراً أخرى طويلة في نقاهة لا تنتهي . لا أحد تعرّف على هويتك الحقيقية خلال هذا الوقت ، ففات عليك ، عدة مرات ، أي تسجيل رسمي معترف به وانتقلت يا صاحبي الى العالم الآخر بكل هدوء . ثم إنك .. أقسم بالله .. لولا أني عرفتك من قبل لما صدقتُ أنك أنت عبد الكريم الحاج مهدي نفسه ، استاذ الثقافة المدنية في متوسطة حي البلديات . أنا حزين من أجلك والله ، فهذه ذراعك اليسرى مشلولة وكذا ساقك ، وأنت .. اسمح لي .. أنت صرتَ مقلوب الملامح . جملتك هذه الثغرة في وجنتك والاخرى في صدغك مندلق الشفة ، مفغور الفم وأسنانك السوداء بارزة تحت أنفك المكسور . أما ترى ، قل لي أما ترى ؟ أليس من الافضل لي ولك أن تدعني أعود بدلك لاستفسر عن أهلك ومن بقي منهم ، وعن موقفك وعما ينتظرك هناك في الوطن ، ثم اكتب إليك بعد ذلك ، فالرسائل هذه الايام منتظمة الوصول ، كما أن وجبة الاسرى العائدين القادمة لن تتاخر كثيراً كما يقال . دعني ، إذن ، بموافقتك ، أدرج اسمي بدل اسمك وليباركك الله منذه اللحظة ، وسياتيك الدور قريباً دون شك فلا تقلق ولا هم يحزنون . »

عنّ له ، لحظة ، فترك الشجرة الجرداء وتلك الفكرة الجديدة التي انبثقت في ذهنه ، تركهما وراءه وتقدم بحذر ينزل الارض المنحدرة نحو الشاطىء . أحب أن يجلس بحذاء الجرف الرملي ، يتسمع الى هسيس الامواج اللينة . تبدل عليه الهواء قليلًا حين جاور المياه وأحاطته الظلمة . يظنون أن الحقائق هي الحقائق ؛ يتوجب على البشر أن يتقبلوها في كل الظروف . لم يفكروا الى أية درجة تكون فيها هذه الحقائق اللعينة ، أو ما يسمونها هكذا ، بشعة قاسية مخيفة تمزق القلب .

صدمته كلمات صاحبه بشدة وأصابه بسببها خرس . شعر كانه يختنق بانفاسه . ثم تملكته نوبة هياج لا إرادي هو أشبه بجنون مؤقت ، فهجم عليه وأمسك به قاصداً الاعتداء عليه بالضرب . تدخل الأسرى القريبون منهما وفرقوا بينهما . أراد أن يظنه خائناً ، منافقاً ، يروم العودة الى الوطن على حسابه ؛ لكنه افتقد الإيمان بهذا الرأي . كان صاحبه ، في الواقع ، أميناً على طريقته الخاصة ، ومخلصاً ؛ جاءه بعد أيام يقبّله ويعتذر إليه ويداري عواطفه ؛ ثم أعطاه عنوان صديق له في حي « العامل » يدعى حمزة ، يملك مقهى وقد يتمكن من مساعدته إذا ضاقت به سبل العيش واحتاج إلى معونة .

اعتادت عيناه على الظلام الشفيف من حوله ، فلمح على جهة ، قريبة من الشاطىء ، دكةً حجرية فسعى إليها . ألقى بنظرة سريعة على لفافته تحت الشجرة الجرداء ، ثم اتخذ له مجلساً على الدكة . كانت عظام جسده كلها مرضوضة ، مثل روحه ؛ لكن الحياة تبدأ ، مع ذلك ، حين لا تنتهي . ما كان ، قبل اليوم ، سيجد معنىً لقول مثل هذا ؛ فلا بداية للحياة محددة ، نعرفها عادة وعن يقين ، كما لا نهاية لها يمكن للإنسان استشرافها إن أراد . إلا أنه الآن ، الآن فقط ، يتهجس معرفة ما يمكن أن تعني . فمع اندفاعه وسط جمع الرفاق من الاسرى العائدين ، وهم يخرجون بصخب من الحافلة الكبيرة المحتشدة ، ومع الضوضاء المتفجرة من حوله وصرخات الفرح وهتافات الأهل والمستقبلين ، تملكته رغبة عنيفة وغريبة بالبكاء . تلك كانت بداية المعرفة المريرة . لم يهزّه أو يصدمه ألا يجد أحداً في انتظاره يستقبله ، فقد أعلمه قلبه بذلك من قبل ؛ ولكنها هذه الوجوه والسماء الحائلة والتراب والروائح المعطوبة والارجاء والثياب والاصوات والهتافات . كلها ، كلها ؛ تضافرت على تمزيق نفسه ؛ فسار ، بمفرده ، مسرعاً بين الجموع المتراصة ، والدموع تسيل سيلاناً على خديه وتصل فمه وتتشبك في ثنايا لحيته . تلك كانت عصارة المرارات التي تقادمت في أعماقه طوال السنوات الست عشرة التي قضاها في الأسر هناك . نفثها مرة واحدة وعلى حين غرة ، وانتقل بعد ذلك الى مستوى عاطفي آخر .

عثر على غصن يابس مرمياً على الارض قربه ، فتناوله وأخذ يقطع ، على مهل ، بعض الاوراق الصفراء الملتصقة به . كان يبحث ، إذن ، حين عودته ، عن بداية أخرى للحياة ، بداية ما ؛ ولعله كان يبحث عن الخيط الضائع لبداية حياته الاولى . أهوى بالغصن على الأرض الرطبة عدة مرات . طفولة بائسة لالون لها ، يملؤها الحرمان والاحلام المجهضة والدراسة المتعثرة ، ثم التخرج آخر الأمر والتراكض المضني وراء الوظيفة ثم الحصول عليها بشق الانفس . وبعد ذلك ، كالقدر المحتوم ، طوّقه الزواج والإنجاب ، ووجد نفسه ، دون علمه ، يحمل على كتفيه المسؤولية الثقيلة المريبة .. المسؤولية العائلية . أكانت تلك هي البداية ؟ ومتى يمكن أن تكون قد بدأتْ ؟ .

من لا زمان معلوم بالتاكيد ، ولكنه .. ها هو في بيته الصغير المؤجر في حي « البلديات » الشعبي ، يعيش هذه البداية مع زوجته « وديعة » وابنته « رواء » ، وأهله من حوله .. والداه وأخوه صادق ودكانهم الذي يتعيشون منه ؛ يحيطهم بصورة لا مرئية ، الاطمئنان والفراغ البليد واللا شيء الذي سيقبل حتماً . كيف يمكن ، منطقياً ، لبداية تافهة مغلقة مثل هذه أن تتدخل لتحرّك بإرادتها مسيرة الامور الكونية ، بحيث تنفجر قنبلة معادية

بجانبه ، حالما يضع قدمه خارج الخندق ليشارك في الهجوم العام ؟ .

انتبه الى ذراعه السليمة تعاود ضرب التراب أمامه بالغصن اليابس ؛ مرةً ومرةً ومرةً ، والارتياح النفسي يتصاعد مع الضربات بانتظام . ولو تواصلت تلك البداية مع منطقها فقضى نحبه واستقر تحت التراب ، من حيث جاء ، لما وجد نفسه الآن ، أمام النهر والليل والحيرة والاضطراب والحسرات والباب الموصد بإحكام . كانت الشهور الطويلة التي قضاها في المستشفيات الإيرانية غائباً عن الوعي ، يعاني باستمرار آلاماً أهون منها الموت ، هي البداية الأخرى اللا معقولة لحياته ، فبعد نيّف وعام من سقوطه وعَبر المهانات المتكررة والتعاسة وسوء الحال والمعاملة والإنكسارات النفسية ، استقرت به إرادة الحياة البهيمية على ميزان قلق من الوجود الانساني ، لم يرَ ، في أعماقه السرية ، إلا أن يرحب به . كان انتصاراً ، كسيحاً ولا جدوى منه ، للجسد ؛ غير أنه كان الإنجاز الأهم الذي قدر عليه طوال سنوات أسره .

ومن خلال التحقيقات المتعددة ، المختلفة المستويات ، التي خضع لها خلال أعوام ، تبين له أن ظروف الزمان محت ماضيه وشخصه ومستقبله ؛ وأنه صار كتلة بشرية مشوهة ، تعيش ضياعها في هذه الدنيا . ولم يدر في الحق ، الآن وآنذاك ، لماذا رفض عرض صاحبه ذاك الأسير العتيد ، ولمَ لم يصدق أن هنالك ، في هذه الأيام العصيبة ، موتاً في الحياة وحياةً أفضل منها الموت . ألعله خشي ، خفية عن ذاته ، لن تنغلق عليه أبواب النهاية في تلك الأصقاع ؟ أم انها الاشواق المحرقة لرؤية عائلته الصغيرة ، بقيتْ تتردد في حناياه رغم أنفه وتدفع به نحوهم ؟ .

وهكذا تسلل من بين جمع الأسرى والمستقبلين الصاخب وابتعد مجهولًا من الحاضرين ، لا يلتفت إليه أحد . ثم ضاع في مدينته المتنكرة التي لم يعد يعرف وجهها ، مرتاعاً مما قد يلقى ؛ وكان على حق أي حق .

وصل حيّه الشعبي عصراً بعد لأي ، وهو يحمل في رأسه صوراً عديدة لبيته وبيت أبيه ودكانهم المتواضع . لم يعرف أحداً ولا عرفه أحد . غيّب الموتُ الجيرانَ وجيران الجيران ؛ ولم يبق في دائرة الحي الضيقة غير دار أبيه ودكانه . وجد في الدكان كهلًا فساله عن عائلته ثم أخبره قبل أن يسمع منه جواباً باسمه وبانه كان في الأسر طوال الاعوام الستة عشر الأخيرة . تلبث الكهل لحظات يتامل ويحدُّ النظر الى وجهه وإلى ذراعه الميتة وربطته وملابسه . ثم نادى صبياً من كوة في الدكان تتصل بالبيت وطلب منه أن يستدعي شخصاً سمّاه له ؛ والتفت إليه : ــ أخي ، أنا استأجرت الدار والدكان من مالكها الحاج رزوقي الذي لا يعرف شيئاً عن أسرتك . لقد ارسلتُ في طلبه كما رأيت .

كانت تلك حقيقة أولى خفق لها قلبه ؛ فالحاج رزوقي كان ، كما يتذكر ، صديقاً لوالده حقاً . أما الحقائق الأخرى فاقبلت مع قدوم الحاج رزوقي . رآه شيخاً جاوز السبعين ، ولكنه ما يزال مالكاً لصحته وقواه الجسدية . بدا الشك على الحاج بوضوح وهو يحييه ، ثم اعتذر منه بأن المرحوم عبد الكريم الذي عرفه قبل أن يستشهد لم يكن بهذا الشكل ولا بهذه الحال ، ثم صمت . كانت عيناه واسعتين مليئتين بالقذى .

أبرز له الورقة الرسمية التي زودوه بها ، فالقى عليها نظرة عابرة وأعادها إليه . لم يدر كيف يدافع عن هويته إزاء شكوك الشيخ الراسخة . لم يستعد لهذا الامر . أخذ ، بصورة آلية ، يحكي له عن والديه وزوجته وابنته واخيه صادق وعمن عرف من الاصدقاء وعن تلاميذه ؛ فبدا على الشيخ كانه يحاكم نفسه وشكوكه . ثم إنه ، بعد دقائق ، أمسكه من ذراعه وجرّه الى خارج الدكان منتحياً به زاوية على جانب الطريق . قال له :

ــ ما أزال يا ولدي غير مطمئن لما تقول ؛ فعبد الكريم الحاج مهدي يرحمه الله أعتبر مستشهداً منذ اكثر من خمس عشرة سنة وقد عملوا له الفاتحة في دار والده حسب الاصول ووضعوا لافتة كبيرة على واجهة الدكان . أنا حضرتُ ، يشهد الله ، في أيام الفاتحة الثلاثة وعزيّت الوالد والشقيق . فانا صديق قديم لهما . بعد ذلك ، فان الامور تبدلت يا ولدي وتقلبتْ أحوال الدنيا كثيراً . وهاأنتذا ، لا حول ولا قوة إلا بالله ، تأتي الآن وتسأل وتريد أجوبة ؛ وأنا لا أتذكر كل شي ، ثم إن بعض الأمور لا تحكى هذه الأيام ؛ فعليك يا ولدي بالصبر والايمان .

ثم أراد ذلك الشيخ المستلغز أن ينصرف فتشبث به . تبادلا النظرات بصمت . كان يتوسل في قرارة نفسه ، أن يرحمه هذا الذي يعرف كل شيء . ولسبب غامض ــ لعله الياس المطلق الذي ارتسم على تلك الملامح المشوهة والذي لا يعانيه إلا الهالكون حقاً ــ عاد الشيخ يتكلم :

ــ ليكن الله وكيلي ، فانا لا أعرفك ولا أقصد سوءاً بأحد .

... لقد انتقلت عائلة المرحوم عبد الكريم ، زوجته وابنته الصغيرة ، الى دار والده الحاج مهدي بعد ورود الإشعار الرسمي بفقدانه . ولم تمضِ إلا سنوات حتى توفيت والدته . كانوا يسكنون في دارهم هذه وفيها تزوج صادق من أرملة أخيه عبد الكريم بعد إنقضاء أعوام على وفاته ؛ وكان الأب قد شاخ وضعف كثيراً فاستلم إبنه صادق هذا الدكان وأخذ يوسع من أعماله . ثم توفي الأب في السنة التالية لانتهاء الحرب ...

ـــ لقد عرض عليَّ الاستاذ صادق شراء الدار والدكان بثمن معقول ، فالرجل زاد ماله وصار يطمح الى حياة أخرى والى دخول السوق ، فرأى أن يبيع الدار والدكان فاشتريتها منه . أين هم الآن ؟ الاستاذ صادق لا يتذكرنا إلّا نادراً . لقد فار تنوره بعد الحصار وتراكمت الأموال لديه بغير حساب كما يقولون ؛ وهو لا ياتي الى الحي إلّا مرة أو مرتين في السنة ، وقد لا ياتي . قيل لي إنه اشترى قصراً في المنصور ، ام لعلهم قالوا في الجادرية ؛ لستُ متاكداً . ولكن انتظر ، لعل « سالم » هذا الذي يشتغل في الدكان يعرف أو يدلك على من يعرف عنوانه .

استمع الى خطاب النعي ذاك بقلب خافق وأطراف باردة مرتجفة ؛ ولم يقاطعه ، وخنق تلك النزعات اللجوج التي تبحث عن التصديق وعن التفاصيل . كان الحاج رزوقي يحكي له حكاية ما ، يظنها لا تخصه ؛ وكان هو أيضاً يريدها ألّا تخصه .

كانت مياه النهر مستمرة على تهامسها المبهم ، والمويجات السوداء تتقلب على الضفة بخفة . رمى ببصرة نحو جهة المدينة ، فبدت له أضواء الجسر تتقوس عالياً في الافق . عاد يلتفت الى الجهة الأخرى . أكداس وأكداس من الظلمات . رمى الغصن اليابس من يده وقام من جلسته على الدكة فالقى نظرة عابرة على لفافته المركونة تحت الشجرة . لم تخطر له فكرته إلّا هذه الساعة ..

تحت هذه الشجرة الجرداء . أن تبدأ الحياة فعليها ألّا تنتهي . ولكن .. متى لم تتلامح نهاية الحياة منذ بدايتها ؟ بيد أنها شروط هذه الحياة الانسانية إن أردنا أن نعيشها بشكل طبيعي ؛ فالحياة العادية يجب ان تخلو من الموت .. من الانتهاء ؛ لان الانسان العادي ، لا يتحمل النهايات المحتومة ؛ تنقلب به الحياة إن واجه نهاية مطلقة أمامه ، مهما بَعُد بها الزمان . أهي الطبيعة البشرية أم هي الطبيعة بطبيعتها ؟ والآن ...

وقف أمام المنزل الكبير الذي دلوه عليه ، متردداً . كان بمواجهة كل بهرجة الثراء اللا محدود ، الثراء البليد الحيواني . ثم تغلب ، أخيراً ، على شعور الضالة الذاتية وتقدم من الباب الخارجي الضخم . كانت الاضواء في كل مكان ، وسور الحديقة العالي تكسوه الاعشاب المتسلقة . ساله خادم بانزعاج عما يريد فاجابه بسؤال :

ـــ أهذه هي دار الاستاذ صادق ؟

فتحوا الباب وأدخلوه بدون اكتراث ، طالبين منه ان ينتظر هناك في زاوية قريبة من باحة تتصل بالمطبخ . كانوا في خضم حركة لا تنقطع ، وعديد السيارات متوقفة في الممر القائم بين الباب الخارجي والمنزل . ارتكن على الحائط ووضع لفافته على الارض وانتظر . لبث ينتظر وينتظر . كان شيئاً منسياً ، والحركة متصلة من حوله وهو يفكر فيما يتوجب عليه أن يعمل .

كلّم خادماً أو خادمين اثناء مرورهما قربه ، فلم يلتفت إليه أحد منهما . كان الباب الداخلي للبيت على جهة منه الى اليمين ، حيث انتبه الى كثرة الاضواء . لعلهم يتهياون لاستقبال زوار أو يستعدون للمغادرة لحضور عرس أو حفل . سار باضطراب عدة خطوات فانكشفت له الساحة المواجهة للباب الداخلي ، وبانت له فسحة الحديقة أمامها . لم ينتبه إليه أحد وهو يقف لصق الجدار قريباً من المدخل . ثم ، فجاة ، انفتح الباب على سعته وبرز منه أخوه صادق يسير متعجلاً . هكذا تمت الامور . هتف وهو يتجه نحوه :

ـــ صادق ، أخي صادق . أنا عبد الكريم ، أخوك عبد الكريم ، أنا لم أمت وما زلتُ حياً . انقذني يا أخي .

توقف صادق في مكانه . كان بطيناً ، متانقاً ، أشيب ، ذا رائحة نفاذة . صرخ رافعاً ذراعيه :

ـــ من هذا ؟ كيف دخل علينا ؟ ولك رجب . يا رجب . برز بينهما حالًا شخص طويل ضخم ، فاستمر البطين يصرخ :

ـــ أخرج هذا المجنون . سيقتلني . أخرجه أقول لك . ولم يسنح له الوقت كي ينبس بكلمة أخرى ، فقد احتواه ذلك الرجب بشكل غريب ورفعه ثم حمله ، كعصفور ميت ، الى الخارج ؛ ولم يتركه إلّا بعد عشرين متراً . طوّح به على أرض الشارع الصلدة ، فتدحرج هو ولفافته بعيداً . مكث راقداً بسكون ، يخزه الالم في أنحاء مختلفة من جسمه . كان مرتبك المشاعر ؛ هزّه أن يُعامل هكذا ممن كانوا أهله وذويه ؛ ولم يخطر له قط ان تكون البداية بهذه القسوة ، وأن ينكروه بهذه الطريقة الفظة .

تحامل على فسه وسحب ذراعه المشلولة من تحته ثم قام مرتجفاً . ما زالت الاضواء ، في القصر وحواليه ، تزيد من بهرجته وانغماره في جو الاحلام ، وأشجار الحديقة العالية تهز رؤوسها ببطء .

سار مترنحاً مرة أخرى نحو المنزل الكبير ، يملكه خوف من أن يُعاد العقاب عليه . انزوى بين النباتات الكثيفة على جانب الباب الحديدي الضخم وعمل على ايجاد فسحة بينها يطل منها على ما يجري في الداخل . لم يكن حائراً قدر ما كان يائساً من جدوى أي عمل . سمعهم ، من مكانه ذاك ، يتنادون فيما بينهم .

لم يفقه معنىً لكل هذه الحركة والضجيج والذهاب والإياب ؛ وخيل إليه ، مرةً ، أنه يرى أخاه ، ومرة يلمح امراة تشبه زوجته « وديعة » وأطفالًا متعددين ، يبدون له من شبابيك المنزل العريضة . لم يعاود أخوه صادق الخروج . كم بدا متغيراً ! ألم يعرفه

حقاً ؟ أم لم يرد أن يعرفه ؟ ليس من المسموح له أو لغيره أن يعرفه ! ولكن .. ولكن ؛ أمن المعقول أن يترك نفسه يُسحق هكذا وان يعترف لهم بحقهم في أن يغلقوا عليه حياته ؟ مثل حشرة . مثل ذبابة . وماذا سيخسر أكثر ، لو وقف أمامهم ، مرة أخرى ، يصرخ بهويتهِ وبحقيقته وبإدانته لهم ؟ ماذا سيخسر ؟

تحرك تاركاً مكمنه وسعى الى الداخل الكبير فضغط على زر الجرس باصرار وهو يضرب بساقه حديد الباب ضربات قوية . لحظات ، ريثما ينتبهون ، ثم أخذ يصرخ منادياً باعلى صوته :

ــ إسمع يا صادق . أنا أخوك عبد الكريم ، وأنا حي لم أمت ؛ يشهد الله على ذلك . أنا أمامكم الآن . تعالوا انظروا إليَّ . لدي اوراق رسمية . وانتِ يا وديعة ، اخرجي إليَّ وانظري . أنا زوجك امام الله والناس . لا تنكروني يا مسلمين . خافوا الله .

تظاهر له كان مصابيح أخرى قوية بدأت تضاء اثناء صراخه أنحاء المنزل ، ثم رأى حشداً من الناس يتجمعون في الممر حيث تقبع السيارات ، ميَّز في مقدمتهم ذلك البطين المتنفج أخاه ، ومن حوله بعض الخدم وهم يتقدمون نحوه باضطراب . تحفز وجهد كي ينتصب مستقيماً وهو يواجههم ، يفتحون الباب الكبير ويقفون قبالته تحت الاضواء الباهرة .

أذهله ، لحظة وعلى حين غرة ، ألا يجد أي شبه لاخيه صادق بهذا البطين المتانق الغاضب . سمعه يتكلم بخشونة :

ــ أنت ، ماذا تريد ؟ ماذا تقصد من تصرفك هذا ؟

من انت على كل حال ؟ قل لنا . ولماذا تصرخ هكذا وتجمع علينا الجيران ؟

وأغرقه الشك والارتباك والخجل :

ــ انا اخوك يا صادق ؛ اخوك عبد الكريم الحاج مهدي . ألا تنكرني ؟ قضيتُ في الاسر ستة عشر عاماً ، لكني لم أمت . نشروا أني مفقود . ألستَ أخي صادق الحاج مهدي ؟ هل تتذكرني الآن ؟ .

حينذاك تعالت همسات من الجمع فقطعت عليه كلامه .

تكلم البطين بلهجة مهادنة :

ــ ولكنك غلطان يا أخي ، غلطان . نحن لا نعرف أحداً باسم صادق الحاج مهدي كما تقول . أنا أسكن هنا منذ سنوات والكل يعرف ذلك واسمي هو الحاج صادق الحاج أيوب الهداجي ، وانا وحيد أبويَّ . مَنْ دلك على دارنا يا اخي ؟ تفضل مع ذلك اذا اردت . تفضل بالدخول واسترح ، فكل أسير عراقي هو من أبنائنا وعلى رأسنا . تفضل .

تملكه الدوار آنذاك ، دوار عنيف لعين . لم يرد أن يغمض عينيه ولا أن يستند على الحائط خلفه اعياءً ولا أن يتلاشى أمام هذا الحشد الفضولي المتعاطف مع الاسرى ، لكنه لم يستطع . هذه تعب عظيم لا قدرة للبشر على تحمله .

كان غارقاً في الظلام ، على ذلك الشاطىء المنعزل ؛ يقف ، مثل شجرته الجرداء تلك ، مراقباً المياه الجارية . وماذا سيحصل اذن حين تتكامل أسباب النهاية غير أن الحياة لم تنته بعد ؟ تتساقط معادلة الحياة الانسانية بالضرورة وتنحرف بقاياها لتبلغ مستوى الحياة الحيوانية .

هذا هو منطق الطبيعة القاسية التي لا تعرف الرأفة بمخلوقاتها .

قادوه الى داخل الدار الكبيرة وضيّفوه كما يجب ، وأدخلوا اليأس الكامل بلطف الى نفسه ؛ وكان البطين أراد له أن يلقي نظرة على نسائه ليطمئن ، فقدمت له احداهن ، لم يرها من قبل ، قدح الشاي وكانت هي زوجة البطين ، وتعرف على احدى الانسات وكانت هي ابنته . غير أن احداً لم ينصحه بالعودة للسؤال ممن دله على الدار .. كيف أخطأ بالاسم هكذا ؛ إلا أنه ، بلجاجة ، عاد يتحمل مشاق النقل والمسافات الطويلة وحاصر ذلك الشخص في الدكان مستوضحاً منه ويده عليه قلبه . نظر إليه بعينين جامدتين ، لا يلوح فيهما أي إدراك لحالة وأكد له ، بكلمات متقطعة ، بن الدار هي دار أخيه صادق ولا توجد دار اخرى غيرها يعرفها وأن الجماعة ، سامحهم الله ، أرادوا أن يخدعوه .

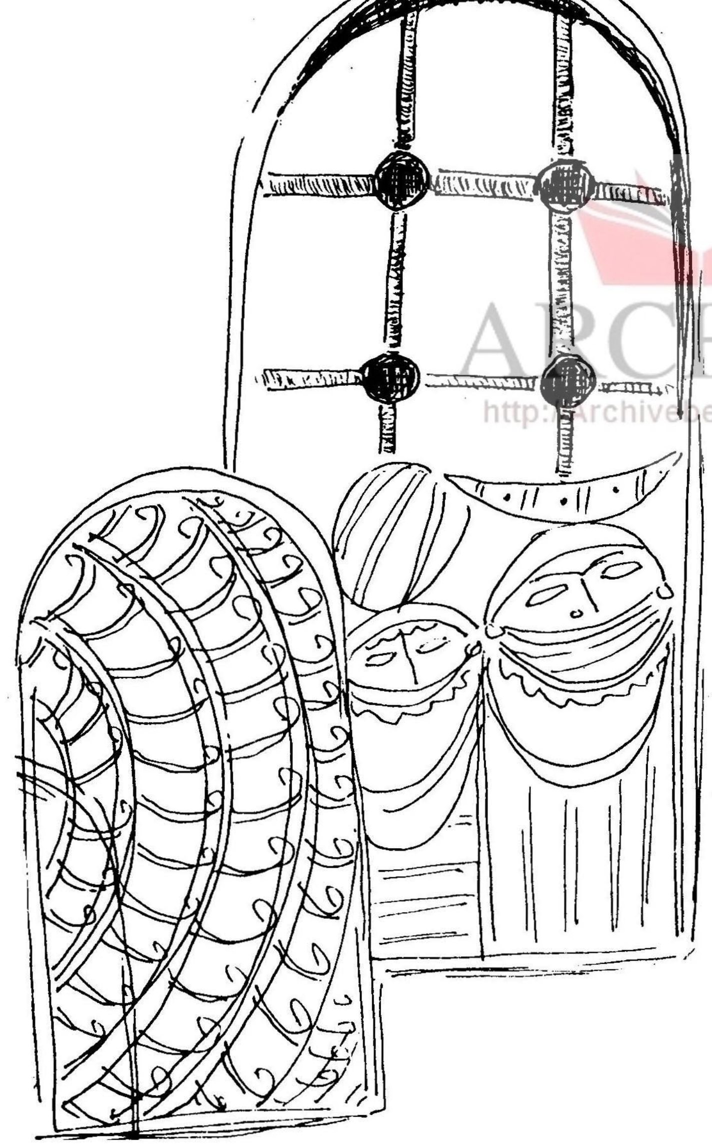
انحنى وأمسك بالغصن اليابس ثم اقترب بتردد من حافة الماء . جذبته إلتماعات الاضواء المتلاعبة بخفة على سطحه . ما لم يقله كل اولئك الذين توجهوا بالحديث إليه ، قاله له صدى نبع من اعماقه السوداء الخفية ؛ تلك الاعماق التي لا مجال فيها للنفاق أو الخوف أو التراجع .

ما عادت لك حياة هنا .. بين اولئك الذين كانوا أهلك فيما غبر . إنقلبت الصفحة معهم ، وكل ما يقال خلاف ذلك هذر وأوهام ؛ فحياة البشر تبدأ وتستمر حين لا تنتهي ؛ ولقد تعاون العالم كله ، من أجل أن يحوك ، باتقان شديد ، أسباب نهايته . فاذا ما صمم ، الآن إذن ، أن يقصد حي « العامل » للسؤال عن « حمزة » صاحب المقهى ذاك ، صديق الأسر العتيد ، لعله يدبر له عملًا ؛ أو إذا ما قرر أن يتماهى مع هذه المياه المتلالئة أمامه فيعانقها وتعانقه وتمنحه السلام الأبدي وتنتهي الامور كلها ، فإن فكرته تلك عن الحياة ، التي لمعت في ذهنه جوار الشجرة الجرداء ، تبدو مالكة لأسس متينة من الحقيقة : ففي الواقع ، ماذا يتبقى لك اذا تكاملت حولك اسباب النهاية ، غير أن تبدأ الحياة من جديد لكي لا تنتهي ؟

تونس ــ شباط ٢٠٠١

امرأتان في مكان مربك

• قصة : حسن حميد
ـ دمشق ـ



ـ ١ ـ

لم يبق أيّ شيء !

أعرف ذلك جيداً .

فالامكنة ما عادت هي الامكنة ، والروح ما عادت هي الروح . لا احد حولي ، حتى صديقتي رويدا ، بداية أي خلاص غادرتني ! أفتقدها الآن كمن يفتقد أنفاسه ، أفتقد رنين صوتها الدائم « اصبري يا مريم » واهمهم لنفسي :

اصبر .. لماذا ؟ ! وما من شيء لي قط ! ! لا احلام ولا خطا ، كلُّ شيء مرمد أو يكاد لكان الدنيا حشدٌ من الجياد التي هدّها التعب فانهكها وقد وصلت الى نهاية الشوط مطفأة ، أبداً لكان أبواب العالم كلها اغلقت فاطبق الصمت الثقيل ! !

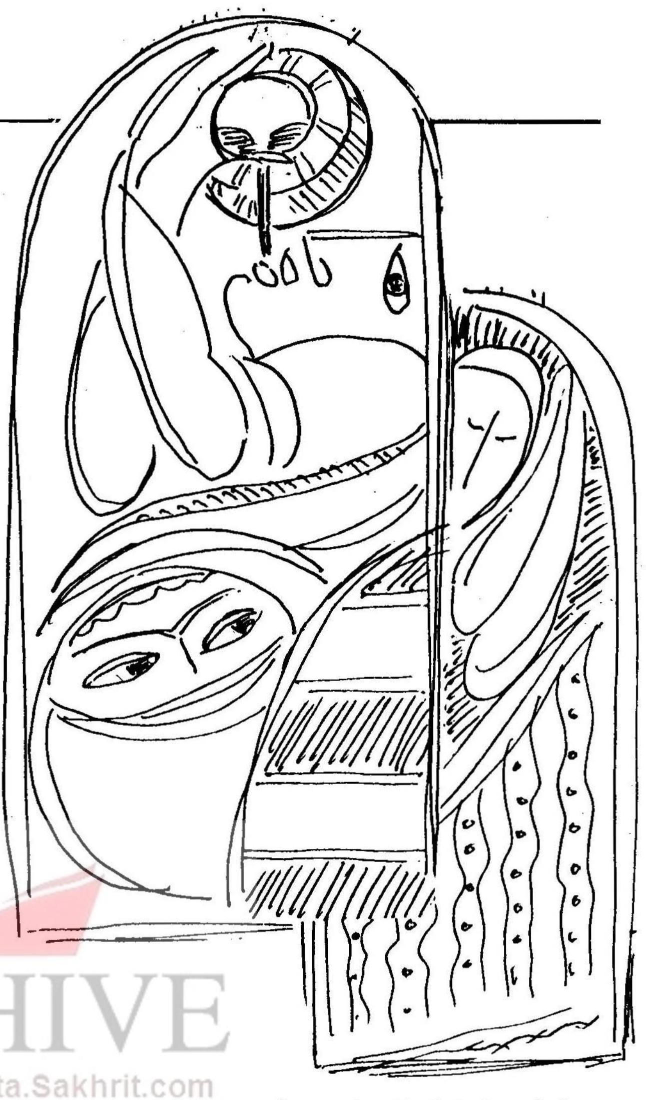
والوم نفسي واقرعها طويلًا ، أبكي واياها في عتب مرّ حميم . نتقاود كنديمين أطفأهما السهر بالخدر الرخي العذب ، يمشيان هوناً على ريث تبيل جهجهة الصبح ، يبللهما على مهل ندى عميم ، أو لالوم نفسي واواسيها ، آخذها إليّ حيناً ، وتاخذيني إليها حيناً آخر .. وعندما يتخافت ضجيجي ، وقبل أن يختفني حزني ، أسلّم بان ما حدث كان أكبر مني وأقوى ! !

ـ ٢ ـ

أتذكر الان جيداً ،

أنني أحببت رويدا منذ رأيتها في المرة الاولى .

انثى جميلة ، طويلة ، لها شعر طويل اسود يغطي كتفيها وظهرها بكثافة بادية . كانت اول من اخذني الى صدره في هذا المكان المريك حالما قذفتني يد الشجانة زهية الى داخل المهجع بقسوة راغبة . لم انتبه لرويدا التي فاجاتني باحتضانها لي لانني كنت ماخوذة بطقات قفل الباب الحديدي المتعالية والمتتالية كطلقات الرصاص ، وبكلمات زهية الشاتمة الناهرة .



لا ادري كيف لم اقو على ضبط دموعي ، كيف نسيت انه لابد من ان اقاوم عواطفي ومشاعري ، وان اشد من عزيمتي امام الاخرين ، الا اضعف . كنت اعرف ان هذا المكان ليس ديراً او مبرة خيرية ، فهنا لا رحمة او رافة ! هنا لا حوار اومداورة ؛ هنا قسوة ، وحياة زائدة عن اللزوم ، الحياة هنا للابشع والاقسى ، والجلود . كنت اعرف ذلك ، وقد هيات نفسي له ، لكنني الان أفاجا بهذه البنت الطويلة جداً ، والجميلة جداً ، تاخذني الى صدرها وقد خيمت عليَّ انا القصيرة الناحلة ؛ تشدني الى صدرها تخالط دموعها هاهي تبكي وتنشج مثلي كانني ابنتها او اختها الصغرى ، احس بدموعي قبل ان تعرف ما بي ! انها تبكي بحرقة لانني هنا ، فهل عرفتني من قبل ؟ ! واهز راسي نافيةً ! ربما تبكي نفسها فيَّ ؛ وقد اذهلها منظري ، وشحوب وجهي ، وضعف جسدي ، فاستسلم اليها كملاذ اخير . احس باصابعها تفك منديل رأسي ، تنثر شعري ، تحتضن وجهي باصابع يديها الطويلة ؛ تهزني كشجرة لوز صغيرة لاهمهم اولاضبط بكائي . أراها ، ادقق في وجهها تماماً ، ارى خيوط الدمع تتلامع فتزيد عينيها جمالاً ، ووجهها اتساعاً وعذوبة ، وشفتيها سحراً ؛ ارى نظرتها النفوذ ، ودهشتها الحيرى .

لكانها فوجئت بوجودي هنا . تهزني اكثر فاشرق بدمعي ، واحتمي بصدرها كي لا انهار ، فتجمعني اليها بلطف كفلاحة تجمع حبَّ التوت في صباح بكر ، وتقودني الى مفرشها ، تهبط قبلي على الارض ، فاهبط قربها كالداخلة تاخذني بخفة يدها قليلاً من ماء دلوها وتغسل وجهي وجيدي واطراف صدري ، وحين انتبه جيداً ، ارى حولي عدة نساء يحطن بي مواسيات واجمات بعيونهن الدامعة وشفاههن الراجفة . اذن ، لم تكن رويدا هي الوحيدة هنا . ولا ادري بعدئذ ما حدث لانني استجبت ليدي رويدا وصوتها ، حيث مددتني في مفرشها ونمت . كل ما ادريه هو انني ، وحين استيقظت من نوم عميق ، وجدت قربي بطانية ومفرشاً ، وكيساً فيه دلو صغير وابريق من البلاستيك الاصفر ، وصحن المنيوم ، وكاس بلاستيكية سوداء ، وملعقة . ولم تكن الى جانبي سوى رويدا التي ابتسمت لها حين رأيتها تبتسم وهي تراقب يقظتي الاولى في هذا المكان المريك القليل الهواء . كانت النساء ، من حولنا ، راقدات في مفارشهن كانما حط عليهن النوم مرة واحدة . لم ادرك كم كانت الساعة لحظتئذ ، ولم أسال ، لانني هيات نفسي واقنعتها بان أصعب الاشياء هنا ، داخل هذا المكان الكالح ، هو مراقبة الوقت او انتظاره !

ناولت كفي لرويدا فاحتضنتها بكفيها الواسعتين ، وشدت عليها وهي تبتسم . عرفتني بنفسها ، واخبرتني باننا سنتحدث كثيراً ، وان الحياة جميلة وجديرة ان تعاش .فابتسم لها ، عفواً ، ابتسم لكلامها الذي ما عدت اؤمن به ، فقد تعاش الحياة مرة اخرى ، ولكنها لن تكون جميلة بعدما مضت اللحظات الرائعة بانتظاراتها ومواعيدها الساحرة ولمساتها الذائبة وجداً ولطافةً ! أتملى وجه رويدا ؛ يا الهي ما اجملها ! (بهذا الجمال سنحلي مرارة هذا المكان) . وأجول ببصري في جميع انحاء هذا المهجع الرحيب ، فلا شيء هنا سوى الحيطان العارية لا شيء طري أبداً ، لكاننا في مستودع للحطب ، كل شيء يباس ، لا طراوة سوى الاسماء ، ووجه رويدا وابتسامتها الوسيمة الدائمة ، ومع الوقت المديد عرفت قسوة السجانة زهية التي صارت أشبه بالجدار المتحرك لا وجه لها ولا قفا ، جدار يتحرك ويقف بالاوامر فقط . لم أرها في يوم من الايام متخلية عن عبوس وجهها الاشبه بوجه البعير . امراة ادارت الحياة لها ظهرها فقابلتها بالنكد ، والقسوة ، والوحدة الموحشة ، ومع ذلك فهي لا تزال تصبغ شعرها الاشيب ، وتربطه بشريطة كحلية لها ذيل طويل ، وتدهن وجهها بالالوان على امل ان تلتقي بفارس احلامها المنتظر . وعرفت رويدا أيضاً ! أذكر بانها قالت لي على عجل بان قصتها طويلة ، ساعرفها منها بالتفصيل ، وإنها باختصار شديد قتلت زوجها ! ورجتني ان احكي لها قصتي ، فقلت : انها طويلة جداً ، لكنها باختصار شديد ، هي انني قتلت حبيبي ! !

وعرفت منها انها تزوجت من رجل مثل دور الحبيب ، لكنه لم يكن سوى تاجر ، استغل جمالها وتعلقها به ، فجعلها طعماً يؤكل من قبل الاخرين ، وعلى علم منه من اجل زيادة امواله ونفوذه . لقد احبته بجنون ورضيت ان تفعل كل شيء من اجل ان يبقى لها وحدها ، من اجل ان يميطيها الولد الذي تحنُّ إليه ! كانت تعرف أخطاءه وتغفر له ، وتدرك سقطاته فتتجاوز عنها ، وتحسُّ بصدوده وبروده فتعذره ، وتتلهف لغيابه لتشتاق اليه ، وتنتظر الصباحات

التي تنشق عليهما وقد سدّ صدره لرأسها ، لكنها اكتشفت ، وفي مرة واحدة ، أنه متزوج وله أولاده ، وانها ليست باكثر من طعم تافه ، وسلم وصل بهما الى ما يريد . وحين واجهته .. اعترف بكل وقاحة بانه لم يحبها في يوم من الايام ، وأنها كانت من لوازم الشغل ليس إلا . حاولت أن تكذّبه ، وان تكذب نفسها ، ان لا تصدق ما تسمع ، لكن الحقيقة ظلت هي الحقيقة ، وحين طلبت منه الخروج وعدم العودة الى بيتها الذي تعيش فيه معه ، اخبرها بصفاقة ان هذا البيت له ، وأنه مسجل باسمه ، وأنه باشارة واحدة من اصبعه يرميها الى الخارج في أية لحظة يشاء . وضاقت الدنيا عليها ، فانتظرت بضعة ايام ، تاكدت خلالها ان ما من شيء بات مسجلًا باسمها لا البيت ولا المزرعة ، ولا مشغل الخياطة ، ولا السيارة ، وان لا رصيد مالي لها في اي مكان !

فصفرت الدنيا في عينيها وتباهتت ، بكت طويلًا ، وحارت بأمرها ، وقبل ان تستسلم جمعت قواها وواجهته . طلبت منه مبلغاً من المال لتتدبر امرها ، وان يطلقها بالمعروف ، لكنه أبى ! اخبرها بان لا مال لديه الان ، وان طلاقها منه سيهزّ سمعته بين الاصدقاء والمعارف . شعرت بانهامهزومة ، وأنها تسقط من علو شاهق في فراغ مرعب . ولم تدر كيف تحولت فجاة الى وحش قضى عليه خلال لحظات فقط ، وبذلك انتهى الكابوس بمجيئها الى هنا ! !

وقلت لها : كان عبودة كلّ حياتي . التقيته في المشفى مصادفةً .

جاء مع امه المريضة . كنت اعتني بها . اعطيها الادوية والجرعات في مواعيدها ، واجيب عن اسئلتها الدائرة ، وكان هو قربها ليل نهار حانياً ذابلًا كعيدان الحبق العطشى . شاب طويل ، عريض ، حلو .. انفتح له قلبي منذ لمحته ، وقلت : يا رب ! !

جمعت كفيّ الى صدري ، وابتسمت وأنا ارى ايقونة السيدة تهتز بارتجافة عميقة ، وهمهمت ، وانا انظر اليه ، يارب ! !

كنت أتحدث اليه كلما جئت الى غرفة امه ، نقف للحظات قليلة في الممر بعيداً عن امه والنساء المريضات المجاورات لها في الاسرة ريثما تتم عملية استبدال اربطة الجروح لهن . كان شفيفاً ممتلئاً بالحزن كراهب عذّبته نزوات الحياة . يحكي فلا تصير همهماته كلاماً ، ولا تكتمل حكايته . رجل عطش ، كلامه عطش ، ونظرته عطشى ، لا نهايات عنده ولا خواتيم ، مرتبك حيران في كل لحظة . كنت اشرح له حالة امه ، فهي ذاهبة لا محالة لان المرض الخبيث التهمها او كاد ، وان احسن شيء يفعله الان هو ان يكسب رضاها ، ان يكون حنوناً معها ، يعضيها كل ما تريد ، وان يلبي رغباتها .

سيبكي ! !

اول مرة في حياتي ارى رجلًا يبكي بكلّ جسده ، فأواسيه وأصبره . التقط دموعه برؤوس اصابعي وأشدُّ على يده خلسة ، فيرتعش لكأن تياراً من الكهرباء سرى في اوردته . وحين يهدأ يعود هو الى امه ، وأعود انا الى عملي . وهكذا ظللنا طوال ايام عديدة .

تقربت اليه ، وتقرب الي ، بعدما عرفت بأنه وحيد لامه المطلقة منذ كان في العاشرة من عمره ، وبعدما عرف انني اعيش وحيدة في المدينة الواسعة بعدما تركت قريتي واخواتي الثماني لابوين انتظرا الولد السند الذي لم يأت ، وجئت الى هنا لاتعلم مهنة التمريض . كان يضيف الى قصة كل يوم بعض الاشياء والاخبار ، وكنت اضيف الى قصتي ايضاً بعض الاشياء والاخبار ، وحين ماتت امه دفناها معاً ، وبكيناها معاً كأم مشتركة . وشعرت أنذاك انه بحاجة اليّ فلازمته . فعلًا ، كانت تمرُّ به حالات من الكوابيس المخيفة وهو في عز يقظته فيفزع ويهيج كالمطارد من اشباح لا اراها . كان يتذكر امه على نحو ماسوي ، فادركت كم كان يحبها ، لكنني اكتشفت مع الايام انه كان يخبىء تحت هذا الحب اشياء اخرى !

وامتدت معرفتي به . تعودت عليه وتعود علي ؛ فظللت قربه سنوات وانا ارجوه ان يتجاوز موت امه ، وان يقبل على الحياة ، وان يبدأ من جديد . كنت اتدبر امري وامره بما اوفره من راتبي الشهري حين بات لا يقوى على العمل . كنت انظف جسده وثيابه وأعدّ طعامه كما تفعل الامهات لا الزوجات ، واخرج معه الى النزهات . كان مريضاً فعلًا دون ان يشكو . احسست ان مصيري ارتبط بمصيره ، وأنني لن انفصل عنه مهما حدث . وفجاة ، تعافى ، عادت اليه صحته وحيويته فعاد الى العمل ، ففرحت لان الحياة تعود مرة اخرى ، ولان تعبي لم يذهب سدى ، وحين استقرت احواله تماماً ، فاتحته بالزواج ، قلت له اما آن الاوان لكي نصل الى النهاية السعيدة ، فرفض بشدة وعنف لم اتوقعهما . كان يردد بتكرار موجع ، لن اعيد سيرة امي ، وحين الح عليه ، يقول : من الممكن جداً أن اموت ، ان انتحر ، اما الزواج .. فلا ! كنت مقتنعة بصدقه ومرارة كلماته ، لذلك حاولت كثيراً ان اضطره للحديث عن امه ، عن علاقته بها ، عن طفولته ، ماذا كان يري ، وأين كان ينام ، وهل احب امه في طفولته ام في شبابه ؟ !

كنت ابحث عن نقاط الضعف في علاقتهما لتقويتها اومحوها ، وكان يتهرب من الاجابة . يدعوني بعنف الا افتح جروحه مرة جديدة ، ان ابتعد عن امه . ولم أيأس ، فعاودت الحديث في موضوع زواجنا مرات عديدة ، كنت مدفوعة الى ذلك لانني احبه ، ولانني اريد ان انهض في نظر والدي واخواتي الى سدات بعدما صرت ابنة مدينة . سألته ان كان يحبني ، فقال :

« بجنون ! انت سبب حياتي ، ولولاك الحياة عدم ، صفر » !

كان صادقاً بالطبع ، اعرفه ؛ اعرف دقات قلبه ، وبساتين روحه ، فأهم شيء فيه انه لا يكذب ، وهذا جمال رجولته فعلًا .

وحاولت من جديد ، قلت له :

« يا عبودة ، إنني اعتبرك دير الله ،

إنني اهب نفسي لك ، فاقبلني » !

ورفض ! !

قال لي :

« يكفيني حبك لي ؛ ولن اعيد سيرة امي مع اية امرأة في الدنيا » ! !

حقيقة ، مرمر قلبي بسيرة امه التي لم اعرف عنها شيئاً ، ومع ذلك احترمت رأيه . كان امامي مثل المشتهى المحرم علي هو امامي ولا استطيع ان المسه او اتذوقه . صار النظر اليه يعذبني ويرهق جسدي وروحي ، لذلك قررت ان ابتعد عنه وان محافظة

عليه .
قلت له :
« عبودة ، يعني لا امل » ؟ !
قال : « ابداً » ! !
قلت : « ساتركك تفكر مدة شهر » !
قال : « اعتبري الشهر قد مرّ » !
قلت : « طيب ، ما رأيك » ؟ !
قال : « لن اعيد سيرة امي مع اية امراة »
قلت : « اذن ، سانهب الى دير السيدة ، يا عبودة ، انت تعرفه ، ساعمل هناك في خدمة الرب ، فانا ما عدت اطيق البقاء في المستشفى وطيفك امامي في كل الامكنة ، وانا لا اعرف ماذا افعل بك » !
قال : « لكي تهربي مني » ؟ !
قلت : « لا ، لكي احافظ عليك »
وصمت ، فاضفت »
« عبودة ، ان غيرت رأيك ، تعال وخذني من الدير ، ساظل منتظرة لك ، اتفهم » ! !
وظل صامتاً ايضاً ، فجمعت قواي ، واقتربت منه . اخذته الى صدري لاول مرة ، وتنشقت رائحته لكي تبقى معي ، وطفت باصابعي على وجهه وشعر راسه وصدره ، ثم قبلته وانا ارتجف ، وخرجت ! ! ! وظل هو صامتاً متألماً ، لم يقل حرفاً واحداً . وقبل ان ابتعد عن بيته اكثر استدرت ونظرت الى نافذته البيضاء المؤطرة بقضبان الحديد الرفيعة ، فرأيته كالخيال خلف الستارة ينظر الي باشفاق شديد . ربما لم يكن وراء الشباك فعلًا لكنني هكذا تخيلته ويده مرفوعة مشدودة الاصابع تتحرك في تلويحة ملأى بالحنين والالم . لحظتئذ ، احسست بحالة من النشيج المؤسي تتعالى خلفي بقوة وصخب كلما ابتعدت !

– ٣ –

ولم اعد اليه ، فقد دخلت الدير ، ونذرت نفسي امام الاخوات ، لخدمة الرب ، لكنني ما نسيته ، كان معي في كل شيء ، حتى في الصلاة ، انهض في الفجر فاراه امامي ، اصلي امام الايقونات فاراه يمرُّ كالطيف بين الوانها . بل بت اجده في فراشي ليلًا ، يسبقني اليه وينام ، فاظل الى جواره ساهرة . احدق الى السقف فاراه قرب الصور والاعمدة الملونة . وهاجت الروح ، وضعفت ، فصارحت الاخوات بما ارى ، وبما يحدث لي ، فلازمتني احداهن ، وجعلتني اكثر من الصلوات ، ولم تتحسن حالتي . كنت امضي في تخيله اكثر ، حتى كدت اقنع الاخت الملازمة لي انه قربي فعلًا ، وإنه امامي ، هاهو ذا يضحك ويخاطبني !
ولكم كانت تدهش وهي تراني اتبادل واياه الحديث . وكان ان نقلت اخباري للاخوات ، فطلبن مني التقوى ، والانصراف الى الاعمال المجهدة نهاراً لكي انام ليلًا ، ولكن كل هذا لم يجد ، فكان ان قررت ان اعيد تجربة الحياة خارج الدير مرة اخرى ؛ اي ان افاتح عبودة مرة اخرى بالزواج لعله يقتنع ، وصلين لاجل ذلك . وخرجت من الدير فعلًا برفقة احدى الاخوات ، ولم يمض عليّ معهن سوى سنتين او اقل ، كانت هي تحمل بيدها سلةً فيها شراب ، ولوز ، وزبيب ، هدية الدير له ، وكنت احمل ثيابي القديمة .
خرجت واياها مباشرة الى بيت عبودة ونحن في ثياب الرهبنة . احسست ان الحياة دنيا اخرى ، عالم اخر ؛ عالم فيه عبودة وكفى . كانت مشاعري عارمةً ، وخطواتي عجلى ، واضطرابي واضحاً . وحين وصلنا ، لم اقو على تامل البيت الذي احببته ، ولم المس على نباتاته الكثيرة ، ولم اشاكس طيوره كما اعتدت ، نسيت كل ذلك ، لكانني اعود الى البيت بعد الف عام من الغياب والهجر .
ولم ادر كيف استطعت ان ادق الباب مرة او اثنتين على عجل ، فانفتح ، والاخت الراهبة قربي منذهلة متعجبة من تصرفاتي وكأنها غير مصدقة لما يحدث ، واطل عبودة . ياإلهي ، اية رؤية هذه ، أي سحر ؟ ! عبودة بدهشته الكاملة ، ونحولته الرائعة ، ورجفان اهدابه المتواصل ، انه هو هو لم يتغير فيه شيء . واتقدم نحوه مندفعة ، ارمي نفسي في صدره تماماً وقد اشرق وجهي ، وهامت روحي ، وامتلأ فمي بالهمهمات والتمتمات ، ولم يضمني بذراعيه .
كنت اغمغم كالمريضة :
« ها قد عدت يا عبودة ،
لم احتمل غيابك المر . ضمني ارجوك » ! !
لكنه لم يضمني ، وعذرته لان المفاجاة كانت كبيرة ، منذهلة حقاً . ولم يقل حرفاً واحداً . بغتة ، فتحت عيني فرأيت خلفه تماماً امرأة تشدُّ الى صدرها طفلًا رضيعاً . فجمدت نظراتي . ولفني الهيجان العنيف ، لكان سحر اللقاء ولّى دفعةً واحدة ، فسالته باصابعي :
« من هذه » ؟ !
فلم يجب ! !
وصرخت المرأة من ورائه حاسمةً الامر :
« انا زوجته ، انت من » ؟ !
ولم ادر لحظتئذ ماذا حدث ! فقد نقلت بصري بين زوجته وطفلها ، والاخت الراهبة التي شرعت تبكي وهي تشدني اليها ، ووجه عبودة الذي اصفر كثيراً بين يدي ، لكانني ضغطت عليه اكثر مما ينبغي لانني ما ان فككت ذراعي عنه حتى وقع على الارض قرب السلة التي افلتت من يد الراهبة فاندلق الشراب ، وتبعثر اللوز والزبيب ، وقع كتلةً لا حياة فيها ولا انفاس ، لحظتئذ ثار عويل ، وبكاء ، وحزن ، وكلام ! !
ولم اعد الى الدير ، بل اقتدت الى هنا ! !

– ٤ –

الان ،
اتذكر هذا كله ، وهم يسوون اوراق خروجي بعدما نفق العمر وانتهى ، واحساسي يقول لي بان ما من احد سيستقبلني مرة اخرى خارج هذا المكان سوى رويدا التي اتخيلها واقفة الى جواري ونحن ننظر بدهشة عارمة الى السجانة زهية وهي ترضع طفلها فوق مقعد خشبي في الحديقة العامة ، وصوتها الناهر يتعالى منادياً اولادها كي لا يقفزوا من فوق السياج الشوكي ، فابتسم للمشهد ، واعود منه وهم يناولونني ورقة اخلاء السبيل ! !

الصورة

خضير عبد الامير



كلما فتح ادراجاً قديمة تحتوي على نكياس ومغلفات ورقية متنوعة باحثاً فيها عن وثائق او ايصالات او شهادات توثق وجوده او وجود ما حوله ، يعثر مصادفة على الصورة ، وعلى الرغم من ان الصورة عتقت وران عليها الاصفرار ، فقد كشفت بحجمها الواضح عن اشكال مُجمعة (فوتوغرافية) أخذت لطلاب احد الصفوف الابتدائية في مدرسة (العين الباصرة) وقد حفظها في اماكن منعزلة متحولة وحافظ عليها من الايدي الاخرى التي تعبث احياناً في تلك الادراج ثم نسيها عبر زمن لم يكن يحتاجها ولا هي بدورها تؤكد وجودها الحيوي من بين تلك الوثائق التي تخرج الى الهواء الطلق ثم تعود مرة ثانيه الى مكمنها المظلم المتباعد وقد يعثر عليها مصادفة وهي تضع نفسها بين يديه اثناء عملية البحث عن هوية ما او صورة توثيقية مؤكدة لحالة او على كونه يسكن هنا ويتعايش ، وفي كل تلك المربعات والمستطيلات والمغلفات التي حرص ان تكون واقعة بين يديه عند الحاجة وقد يجد الصورة وما بداخلها من شخوص تتقافز اليه ، تلك الوجوه الدقيقة المعبرة المبتسمة ومنها المشدودة الى حركة كاميرا المصور ومنها المتطلعة بلا رغبة او بلا مبالاة بالذي يحصل في الامام من استعداد المصور

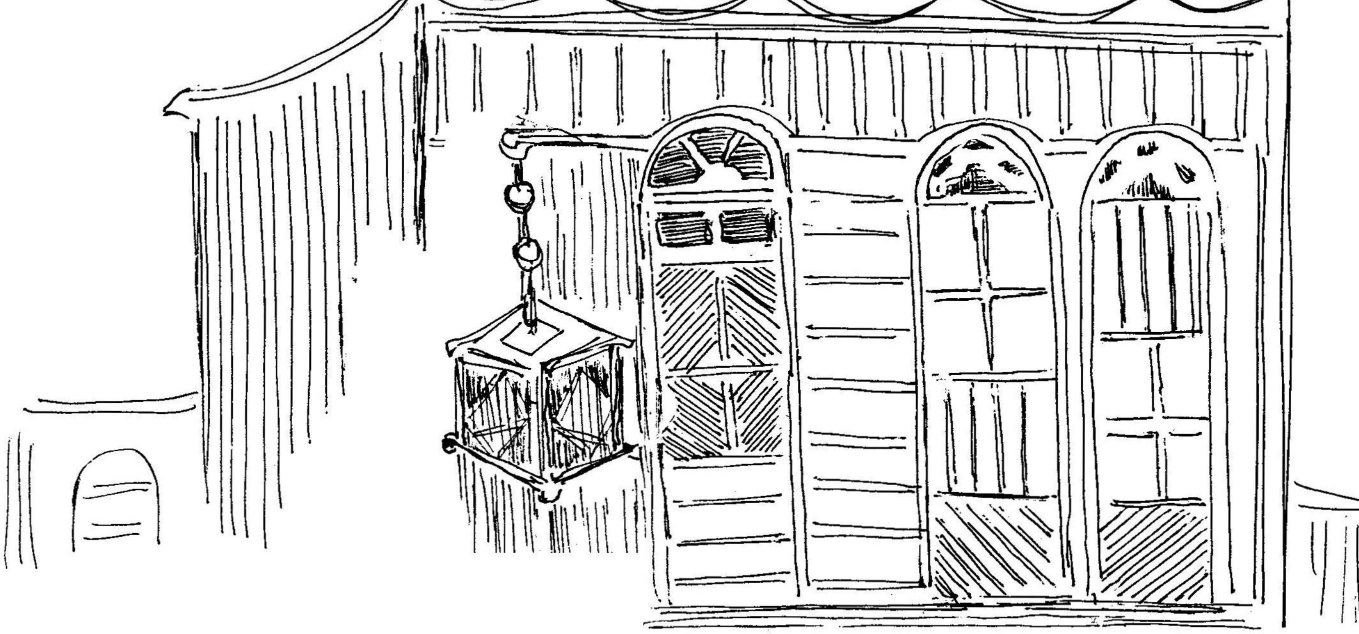
وهو يرفع رأسه ويخفيه داخل كيسه السحري الاسود ومن اهتمام معلمي التطبيقات بمجموعهم الذين حرصوا على اخذ الصورة مع طلبتهم عند نهاية مدة التطبيق فوقفوا بطولهم الفارع وببذلاتهم المختارة من قماش التموين التي بدت انيقة مؤكدة على قدرة المعلم وحيوية طاقته الواضحة في الاهتمام بنفسه من خلال اناقة ملبسه او من كتلة الصف وجمعه لتلاميذ صغار وفق ارادة حميمة تجمع بين جيلين وزمنين قادمين هذه الصورة تتمثل له بقيمتها البعيدة النفيسة وهي تتصارع مع الزمن فتتصدى له ، وكلما اوغل بها محيطاً او عابراً او متباعداً ، عمقت رؤيتها بما تملكه من حكمة في البقاء والتفرد بذوات شخوص ماتحمل من سمات ومن سحنات ووجوه وهياكل آدميه ومن البسة مهملة ملتقطة من هنا وهناك متغيرة متحولة لا طابع لها ولا صفة مميزة الاكونها تتفصّل على جسد كل طالب او تحاول ان تكون خارجة عن مقاس الجسد الناحل الفتي ، الا ان تلك النظرات المفعمة بالذكاء

والاخرى التي تكاد تكون منطفئة حائرة لا قلق حيوي فيها سوى الاستكانة التي تقول شيئاً عن حضورية الفرد والشخص نفسه الذي قيم من امكنة متفاوتة في الاختلاف والبعد ، البعض جاء للتعلم واكتساب شيء لم يكن مقحماً ، والآخر لازماً ومهماً ومستقبلياً وفق قياسات حالة من الذكاء والفهم يحيط بهما وعي متمثل بمن يقود تلك العائلة ليصل بها الى مراحل حقيقية وليست شيئاً آخر يتقاذفه تيار لا يلبث ان يتحول الى مجهول او الى مجرد كتلة راكدة في قاع لا كيان لها ، تلك كانت تشخيصات نماذج الصورة عندما احس بها سحبها من درجها ونظر اليها ممعناً محدقاً بالوجوه متمثلاً الاسماء مستعيداً تصورها وتطابقها مع اجساد الصورة وهياكلها وقد يتذكر بعض الافعال الصغيرة وحتى الصيحات والرطانات والضحكات والدموع احياناً او عند الانتهاء من اللعب بين فسحات الدروس وعند جلوس البعض فوق السلالم المواجهة للساحة المؤدية الى الطابق الثاني والى الاصوات وهي تقرأ النشيد او عند التجويد في القراءة ، يستعيد كل ذلك ويبتسم مع نفسه ويتذكر اشياء اخرى واخرى ويجد نفسه وسط هياكل الصورة ، لم يكن صغيراً مثل البعض إذ كان متوسط الطول داكن البشرة يرتدي سترة خالية من الكتفين الصناعيين مهدلة وواقعة فوق كتفين ناحلين ومن اعلاها عند الزاوية اليمنى لها يقف الطالب (برهان خليل) يتمثله جيداً ويتوسع في نظرته لحد الضحكات حيث كان يمثل بقوته واصراره الممثل (جوني ويسمولر) مؤدي دور طرزان وخاصة عندما دفع (عماد هاشم) يده بفتحة شيش قوي لنافذة واسعة ، وعندما حرك مرفقه اطبق عليه الشيش والتوى عظمه بضغطة قوية دفعت الطالب (عماد) الى الصراخ بصوت عال ، وفي الحال حضر (برهان) الى المكان وفتح الشيش الغليظ بيدين قويتين وتمثل حركات ذلك الممثل القوي ، البعض صفق لقوته حينما خلّص مرفق الطالب من ذلك المكان الضيق ، ويُسعد كثيراً لحكايات (عبد الستار) ، حكايات لا تنتهي حتى بعد الانتقال من الابتدائية الى المتوسطة ولم تنته حكاية عن البطل والبطولة متمثلة (بعنترة العبسي) وبمغامراته التي تشكل في ذهنه مجلدات تفوق الحصر .

لكل طالب يقف في الصورة حكاية وهناك حكاية ضحكات الطالب (فتحي لطيف) التي تشبه ضحكات وحركات الفتيات ، ولابد ان الكثير من تلك الوجوه تشبه بعضها البعض وتتمثل الاسم ذاته وتختلف بفعلها وخاصة ذلك الذي يقف قربه ، فهو يرتدي قمصلة من مخلفات الجيش البريطاني ، عتيقة متميزة بلونها الداكن . وقد اضفى عليها الطالب (وديع مجيد) شكلاً متميزاً حققه بخفته وبتمثيله لشخصيات متعددة يجيدها ويعتد بها ، وقد ساعدهُ وجه مستطيل مدبب وعينان غائرتان تؤكدان ان قرداً يمشي على رجلين ويشير بيدين جريئتين الى كل شيء ، ثم يثني جذعه ملازماً حركات جديدة كان قد شاهدها في افلام مغامرات ، وانتشرت صفة القرد بمواجهة (وديع مجيد) حتى تناسى البعض ان له اسماً ، وانه لا يخجل وهو في ضحكاته او يزعل من صفة جديدة ارتبطت به ما دامت هناك قردة حازت على اعجاب الاولاد من رواد السينما وتصدر حركات يقلدها (وديع) فتصبح التسمية مطابقة لكانها التصقت به وان حاول ان يجيد تقليد شخصية الشقي المقنّع المحبوب فانه يفعل بكل خفة ورشاقة . اما هو فقد حرص على الاحتفاظ بهذه الصورة ، وكلما وجدها امعن النظر في شخوصها وردد مع نفسه : (ان لكل واحد من هؤلاء الاولاد حكاية هي الان مجرد ذكريات ولكنها تتحول ان التقيت ببعضهم الى توافق بين زمنين ، اذ ان الذكريات تنقطع وقد تتواصل مع حيوات اصحابها ووجودهم على قيد الحياة وتمثلهم بها في السلب والايجاب ان اردت فعلاً وبحثت) ومن يعلم فقد يصادف احداً منهم ، وقد يتحدث معه عن الصورة فتثير عنده كوامن متباعدة وقد تتاكد صداقة بين بعضهم من جديد ، عابرة او مؤكدة على ان لكل مَنْ في هذه الصورة حكاية قد تطول وقد تقصر تماماً مثل حكاية (وديع مجيد) الذي اكتشف وجوده مصادفة عندما كان يمر يومياً عابراً شارعاً يصل به الى ساحة الطيور ، ومن هناك يدخل شارعاً مفضياً به الى بناية تقبع دائرته في طابقين منها .

في صباحات فائتة التقى باناس يعرف بعضهم ولا يعرف معظم الذين كانوا يمرون فقرر ان يقف ببصره متأملاً لكي يلتقي ايضاً بعلاقات مميزة يجدها في اللوحة المعلقة او في تصميم واجهة لمحلات متقاربة ، او عند مرور سابلة في طريقهم ، او عند رصف ارضية ، ومن ثم الحفر المهملة التي تتركها ايدي العمال وهم يقلعون ما بلطوه ويهملونه زمناً ومن ثم تتم عملية مغايرة ، والى تلك الجموع التي تفترش الارض منذ بداية ضوء النهار حتى غسق الغروب ، عربات تلتصق ببعضها ، ووجوه وارادات وفضول وعملية اكتشاف وتخبط ليس الا ، وايد تمد نفسها باسباب العمل والبقاء ، هي تحاول مثل نهار فائت وآخر قادم وكانت لوحة عتيقة مهملة ترتكن فوق جدار جانبي يراها عند مروره صباحاً (وديع مجيد) ادوات عامة ، خيط يمتد بين اللوحة والصورة عاقداً بين الاسمين وبين مجموعة ، الاولاد الذين يتذكر معظمهم ويحاول اكثر من اربعين عاماً ان يرى احدهم الآن ، حوش تلك المدرسة المحاطة ببيوت السكن والواقعة في درب طويل يربط بين سوقين مهمين (وديع مجيد) أهو الذي يقف قربه في الصورة ام هذا شخص آخر او مجرد تشابه في الاسماء ؟ ، حينما عاد من دائرته ماشياً انتبه الى ان محل الادوات مفتوح الابواب ، وان أحد ابوابه الزجاجية المؤطوة بالخشب مشرعة توقف عند العتبة ونظر الى الداخل ، هناك وجد (وديعاً) بذاته يقف خلف طاولة مستطيلة لم ينظر الى شيء آخر بل حدق بوجهه ثم ردد : (هو نفسه ، ويحمل الوجه ذاته ولكن طول الشخص مختلف فقد بدا اطول وهذا امر طبيعي ازداد وزنه وبدا ممتلئاً رقبته متينه وفي وجهه شيء آخر لا يتمثل بملامح تلك القردة) ، بل رأى ملامح اخرى ذات عينين نابضتين تتوسطان جبهة متناسبة مع خدين بارزين ، ووجهاً مدوراً ومقبراً عن سحنة بيضاء يحفها هدوء رصين يبتسم بثقل مسؤولية اسم لبائع يمتلك المكان بكل حاجياته المغلّفة ، محل شبه دائري تحتوي رفوفه على ادامة متنوعة ، هناك في الداخل اكثر من شخص يقف ويتحدث ويرفع بيده اشياء كثيرة لها دوافع لان تصعد وتنزل وتكون تحت اشارة كل طالب لها .

حدق في الشخص الواقف المفترض ان يكون زميلاً لدراسة



اولية وان يكون بمواجهة معرفة متطابقة ، الا ان (وديعاً) لم ينظر اليه فقد كان مشغولاً بزبائنه وحسبه واحداً منهم وما أكثر هؤلاء الباحثين عن حاجة ما ، ان الاحتياج اليومي لمثل هذه الآلات مستمر وان كثرة الطلب عليها مكنّ العديد من ذوي الميول الميكانيكية من احتراف هذه المهنة وقد نجحت وتحولت الى عمل يدر ربحاً متمثلاً بوجود هذه او تلك وبكثرة الطلب . لم يكترث (وديع مجيد) بمن هم على حافة المحل بين الباب وفسحة الخارج ، فهؤلاء يترددون بين الدخول والخروج يفكرون قليلاً ومن ثم ينظرون الى داخل المحل ربما البعض منهم يعرف الآلة جيداً ينظر اليها ويتمثلها ومن ثم يسأل عن ثمنها ، (وديع مجيد) كعادته

المكتسبة غير مبال باحد بل يتحرك بهدوء ولا يتطلع الى شخص معين ، ووقفته المتراوحة بين المكانين ، لم تلفت نظره ، قال يود الرجوع : (ياللقرد الوديع ، لقد سكن وهدأت حركته واثقلته الآلة وحزم النقود ادارت رأسه الى الداخل فقط) ، وانتظر منه ان يراه ولكنه لم يفعل ، ردد : (حسناً الصورة ليست معي الآن ، فهو بدونها لا يستطيع التركيز ، وليس من اللائق ان احدثه الآن وهو في زحمة العمل ، البيع ثم البيع والرد على الاسئلة) ،ابتعد هادئاً وحمل رجليه عن العتبة الخشبية ونظر الى اللوحة رآها عتيقة مهملة ، لوحة تحمل علامة لا غير ، همهم : (لماذا يشغل لوحة جديدة ، يعلق ثانية ، فهو في مواجهة ساحة الطيور وقريب من عابر ورائح وعائد ، او من جاء مسرعاً من امكنة متباعدة ، تشده تلك المحلات وتنقذه من حالة البحث ، حتى هو الذي يحمل مثاليته في زحمة عمل الآخرين يرى الى ذلك المكان ويعرف لماذا يقف الرجل يستقبل ويودع دون معرفته بما يعتمل في نفس آخر بطر مجرد صديق طفولة فقط من تحولات لاتهم احداً ، لقد رآه يطلق الثمن مرة واحدة ، يستقبل او يرفع الثمن او يتسامح او مع من يثقل وجهه حتى ضجر من مراقبة محدقة مستمعة واهية فترك وقفته ومضى

نحو غاية اخرى لنفسه وفي ذهنه تتمدد سخافة قضية الصورة وتذكير رجل الاعمال المشغول بها ومن ثم ماذا بعد ذلك ، هل لديه حاجة لكي يتعامل مع (وديع) وان يرجوه ولو مع نفسه ان يقرّب اليه الشيء ليكون مناسباً ، اذن لماذا يشغل نفسه (بقرد) الامس ووداعة اليوم وهم جميعاً زمالة الصورة يكونوّن في مكان ما شيئاً مهماً او العكس او يملؤن مكاناً فقط ، فهل يبحث عنهم لفضول منه تجاوز الى مرحلة الرغبة في معرفة لاهية واهية فماذا سيكون موقفه من بعض الذين يعثر عليهم ، اليست حالته ستكون ، كمن جاء يسأل عن حاجة في مثل هذا الظرف العصيب وكيف سيبرر موقفه ان انتهت لحظة المواجهة مع الصورة ، ماذا سيكون الامر ؟ ، لقد فكر كثيراً بذلك المردود وخلص الى ان اكثرهم سيتجاهلون وجودهم وهم في حالتهم المزرية تلك بملابسهم العتيقة وبوضعهم الصحي ذاك وبسترهم وقمصلاتهم التي تحاكي لون الارض بقدمها وعتقها وهلهلتها ، اذن ماذا عليه ؟ ، ردد في سره : (لأترك كل شيء ولأعيد وضع الصورة الى الادراج العتيقة وربما امزقها لاتخلص من سطوتها ومن رغبة كامنة منطلقة من خلال تلك الوجوه والعيون ومن تلك الرغبات المتوترة المؤثرة ، ولكن هل افرّق او اهمل سطوة زمن بسعته وفضاءاته ومحيطه ومعالمة وبشخوصه القوية ، لا بد لي ان ابدأ بواحد على الاقل ، هذا الذي بين يدي اراه واعرفه وارى ردة فعله وصيحته ومن ثم ضحكاته ، لابد لي من مواجهة صديقي القرد بوجهه المتغير وبحصيلته الكبرى وان اخلخل من وجوده الحيوي وهو خلف منضدة النقود والآلة والاعتبارات الاخرى .

مضى تلك الليلة يفكر احياناً واخرى يتناسى الامر برمتّه ثم استقر امره في الصباح على ان يأخذ الصورة معه وان يضعها داخل كتاب يحمله بيده ويدخل محل (وديع) ليعَرفّه بنفسه ويريه الصورة .

في ذلك الصباح لم يجد (وديعا) حينما مر بساحة الطيور ، كان

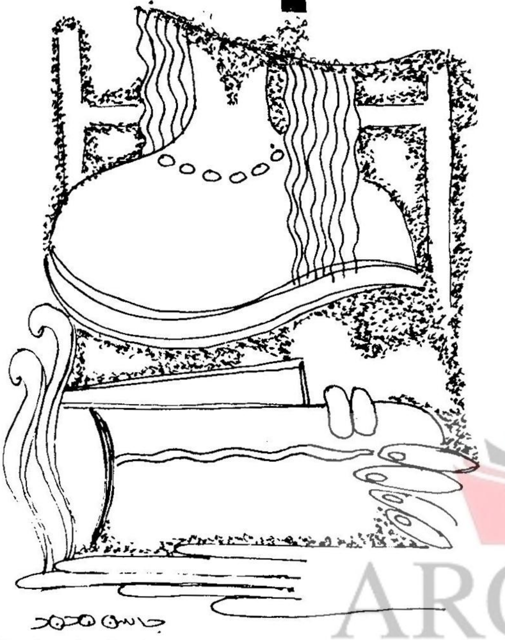
المحل مفتوحا وشخص آخر بداخله يقف خلف المنضدة ، وفي العصر لم يكن هو ايضاً وبعد ذلك كان المحل مغلقاً وكثير من باعة الرصيف افترشوا المكان عند فسحة امام المحل ، وكان كل شيء يبدو على حاله منذ اجيال ، حمل الكتاب وبين صفحاته الصور مهملًا امرها مدة زمنية مضافة ، ثم ترك النظرة المباشرة لمحل (وديع مجيد) حتى ان ساحة الطيور بمتغيراتها لم تعد تثيره وهي تتوسع وتصغر مزدحمة بالناس ، تلتم على نفسها وتتحول الى مكان يفضي الى شوارع غاصة بالسيارات العابرة ، وان الساحة لم تعد ساحة للطيور وانما تحولت الى مكان اخر تكثر فيه الضجة وتتحول الى ضجيج يصم الآذان ولا يستطيع المار من هناك دون ان يصطدم كتفه بواحد او اثنين دون ان يلتف يمناً وشمالًا في حالة التجاوز وعبور الآخرين وهم يزحفون ويتحولون على الارض من مكان الى آخر ، والمار من هناك لا بد له من ان يمسك بجسد سيارة بطيئة او يخطف من امامها او يعبر مسرعاً خلفها ، ولم تكن زاوية (وديع) في ذهنه ، لقد شغلته كل المجاميع وهو واحد منهم يعبر مسرعاً ويتجاوز البعض الآخر ويده خالية من الكتاب الذي يمسك الصورة ولا يعرف ما هو موقف الآخرين من ذلك القفص المحدد بالزجاج وبالشيش الا هو وذلك الذي في الداخل حيث يستقبل ويودع وهو لايتصور ما يعتمل في نفس صديق طفولته من تحولات تقع في واجهة مكان آخر من محيط ساحة غارقة بالاصوات الآدمية وضجة عابرة وصياح باعة مدوّمة بلغة الطيور او انا شيدهم وزقزقات العصافير وهديل الحمام الذي اوته الشرفات الجصية المتحولة المهملة المتباعدة واقتطعت الاشجار بعد ان اهملت وماتت وهي التي كانت دائرة حول الساحة وهاجرت الطيور الى مكان آخر وتكاثرت وظل اسمها مهملًا مقبراً لجيل كبر ومضت سماته وتحولت مرآت ومرآت وامتدت ابعاد شوارعها المتصلة بها الى اماكن سكنية بعيدة كثيفة مليئة بسمات بشرية تحملها لهم صفاتهم وتضعهم او تضع بعضهم في ملامح هذه الساحة عند الصباح والبعض الآخر يتسرب كالمياه عبر تلك الفتحات الواسعة للشوارع او تحمله العجلات بعيداً او تضعه حافلات الاجرة التي تاتي لا خذ بقاياهم ، تبقى الساحة والاماكن الاخرى فارغة واسعة موحشة لساعات معدودات ، وهو الرائي الذي نظر الى كل تلك الابواب المغلقة والى كل تلك الاماكن المغمقة بالظلمة واحس بوحشة وهذه النفس مع ذاتها عندما وجد نفسه يمر عند منتصف الليل من هناك ، فكر بالمكان لحظتئذ وبالصورة وتصورها معه حتى تلّمس جيب سترته ، كان عمق الفكرة عنده متمثلًا بتلك العيون التي تشده الى وحشة الليل وظلال المكان وبقايا مهملة على الارض لكثير من مخلفات الباعة وقد الحت عليه عينا (وديع مجيد) لكان الصورة معه يحملها في جيبه او في داخل ذلك الكتاب الذي صمم على حمله ثم اهمله ، ثم حفظه في ذاكرته عبر زمن لا يضيء ولا يفرش شمسه امام طموحات وحيوات البعض ، ان تنظر الى زاوية ذلك الاعلان المموه بالاصباغ وباللوحة العتيقة (وديع ... بائع التمثيل والمرح والضحكات) فلا تجد سوى الليل الذي اخذة من دوامة نهاره الى منتصف ليلة مكّنته من ان يرى النهار جاداً في تحولاته وفي تمثيل كل تلك الخلائق وهي تحط على الارض و(وديع) معهم يأكل رزقه في الداخل وهو بهم ايضاً يذهب ويجيء ويقرر مع نفسه ان يدخل في زحام الصور عليه على الرغم من انشغاله ليتخلص من عبئها الثقيل وربما يهملها او يضعها في مكانها من تلك الادراج بعد ذلك .

كانت مواجهة (وديع مجيد) بالصورة حالة من حالات غرابة ذلك الواقع ، فقد عرف كيف يتعامل معها ومع حامل الصورة بذلك التمثيل الذي يحمل اللامبالاة ويؤجل الصدمة الواقعة او المباشرة ويحولها الى شيء بارد كما يقال ، وهو ما فكر به بعد ذلك ، اذ ان ملابس (وديع مجيد) وهو في الصورة لا تسر صديقاً فكيف بهذا الذي جاء يحملها ليتطابق بين الهيئتين ، وان رؤية الوجه تؤكد اختلافاً بين واقع تحت ظرف لايتساوى عبر زمن مضى وزمن آخر ماضي ، بل يفرق بمفارقة واضحة بين صورة (وديع) الآن التي تمثّل شخصيته الجديدة وبوجهه الآخر عن ذلك الخلق والتكون الذي يقع بين رؤية (القرد) وتفرّد واضح بحالته غير المستقرة حتى في صورة ساكنة ، ومثله اكثر من واحد في خط من خطوط الصورة ، هو مثلًا ، يخيم الظل الداكن فوق سحنته شعر رأسه يحط على وجهه وكتفاه متهدلتان ويبدو ساكناً اكثر من الجميع لا يحتاج الى مكان واسع ليقف فيه سوى ذلك الشق بين كائنين افرغت وجودها فيه عدسة مصور جوّال اصطدم بتلك النظرات الباحثة والاخرى التي لم يكن لها من حالة البحث الا الهمود وسكونية معلومة كانها لوح من الواح القدر المسلطة والمقدرة على الناس .

نظر (وديع) في الصورة ، كان يرى الى وجهه مباشرة رآه على حالته سوى بسمة طفيفة لم تلاحظ من قبل احد من هؤلاء الذين تحلقوا في محله ، جلسوا على كراسٍ قريبة في وسط المحل وحول (وديع) الذي كان واقفاً كعادته ، اولئك ثقال اجسامهم ووجوههم متجهمة تتفق وهمود الجسد الثقيل لكان الجميع يقعون تحت ضغط زمني ثقيل لا فكاك منه ، استكانوا اليه ولم تعد تهمهم مجريات اي شيء من حولهم ، حدّق (وديع) ثم رمى الصورة فوق المنضدة وهو يهز رأسه ، ربما اسفاً على زمن مضى ، او ربما على شكل (القرد) قال له خوفاً من تفسير الامور على غير ما تستحق ، انا هنا قريبك في الصورة ، اراد ان يقول : ايها القرد لكي يتذكر ما كان بينهما من ضحكات ولكنه لم يفعل بل قال : انا فلان اتتذكر وهذه مدرستنا (العين الباصرة) هز (وديع) رأسه ولم يقل شيئاً ، مد يده وسحب الصورة وارجعها الى داخل صفحات الكتاب وقال : (اعمل موظفاً منذ سنوات طويلة) رفع (وديع) رأسه اليه محدقاً ربما للمرة الثالثة ، قال مدارياً احساسه بالفراغ والخواء ؛ (كنا نتحرك كثيراً ، اشبه بشياطين صغار ، اراد ان يقول بقرود صغار ولكنه ابتلع العبارة وغادر ، عند العتبة الخشبية ردد بصوت دافيء كنا كذلك ، لم يسمع كلمة من اولئك الجالسين عنده كانهم في واد بعيد لا صوت لهم ، قال : (لم ياخذ منهم احد الصورة ، ولم يمد (وديع) يده لهم بها ، لم يرهم الصورة) ، كانت الصورة بعيدة جداً مداها زمن قوي فعّال مر سريعاً بخطوطه المؤثرة كانه اليوم الواحد الصعب بكل ساعاته العصيبة .

الرجل الآخر

• عبد الصمد حسن



ملاتني دهشة فائضة ، اذ شاهدته امامي ، يقابل بانعطاف قليل دائرة الضوء التي تضمر فتحة الموضع . بدا امامي اول وهلة ، كطيف غامض ، او احد ظلال الغروب الشاحبة ، حتى تاكدت من شخصيته ، اذ ، التقينا ، اول مرة على رصيف الحياة ، قبل اعوام منصرمة ، .. (أحمد كامل) !.. لكنه الآن بشكل مختلف ، يرتدي بدلة عسكرية ، وبرتبة ملازم !.

الدهشة الغامضة الضاغطة ، تغمرني حتى الآن ، تنتزع كلمات مضطربة ، تبتعد كأوراق منسلة من شجرة ، امامي وحولي ،.. « اي سماء قذفت بهذا الرجل فوق خارطة هذه الارض ، وكنت قد انتزعته من ذاكرتي منذ اعوام مضت ، على الرغم من جرح عميق غرسه في صدري ؟ » . مرة اخرى شاهدته بتقاسيم وجهه الصارمة ، وكان يحدق بي ، بأستغراب ، كذلك ، وقال :

– (يبدو ، انك نسيت ان تؤدي التحية لمن هو اعلى منك رتبة في الاقل) انتفضت لسماعي كلماته المتوترة ، واطلقت يدي دون حماسة ، ملقياً تحية فاترة . وغمرتني الافكار المجنونة مرة اخرى .. « لو اني تركت جسدي يغرق في امواج النهر الصاخب الذي اخترقناه في مهمة قتالية ، قبل مجيئه ! » .

وبخطوات وئيدة ذات ايقاع هادىء ، لا مسني عن كثب ، وكان الصمت الغزير يسيل من حولنا بهدوء ثقيل ، فيغمرنا ، وانا ارقب حركته الغامضة ، وفكرت ، ان اول المعارك ستبدأ الآن . وسمعته ، دون ان ينظر الي :

–(ستكون معي في كل خطوة !)

دوامة الاشمئزاز التي ملاتني هذه المرة ، اسقطت من فمي كلمات مضطربة ، زخر بها موج الفراغ الداكن الذي كان يغمرنا بافراط ، كسيل من رماد صقيل ،.. « لست ادري ، بأي شيء ، يفكر هذا الرجل ، هل سيعمد الى قتلي ، ويؤشر في الافق تبريراً لذلك ، فتضيع اعوام زاخرة بالحب ؟ » .

حاذاني ، حيث اقف ، فشممت رائحته الغامضة ، وسمعت نبضه المتلاحق ، وكان قد اسقط نظرة متأملة داخل النفق ، متفقداً الموجودات والاشياء الشخصية المبثوثة في الزوايا المعتمة ، وسمعته بوضوح شديد ، وكان في العتمة الساكنة :

– (اين مكاني ؟)

وأشرت بيدي ، دون ان انظر اليه الى احدى الزوايا الجامدة ، جمود اشيائنا المبعثرة :

– (هنالك ، سيدي .)

كان الافق القصي ، طليقاً هائلاً ، مغموراً بدكنة رمادية متجمدة ، وانا تملؤني افكاري المصطرعة فاكتظ بها ، كمطارد . غادرت النفق ، إذ وجدت تبريراً لذلك ، وفكرت بأشياء ، انفذها لاحقاً ، لأكون بعيداً عنه . كنت اجري بين منعطفات الارض المتداخلة ، والانفاق ، والحفر » والسواتر المبثوثة بكثرة ، أتسقط رذاذ الغروب المنهمر ، كرائحة الدغل البري في مشاتل غير منتظمة لا حصر لها ، اسفل سماء منبسطة صافية متجمدة ، كالرخام ، واسقطت افكاري كلاماً مشوشاً ، كهمس الحجارة ،.. « اي طريق قصية ، تضيعني عنه ، حيث لن التقيه ثانية ؟ ليس هنالك غير الهرب او فكرت ، ماذا سيكون لاحقاً ؟ يا آلهي احمد كامل ، يا للغرابة . »

كنت في غشاوة الغروب ، اخطو بتؤدة » في مسلك العودة ، محاولاً اسكات افكاري المتخبطة كصراصير العتمة ، وانا اقترب اكثر من مصبات الصحو الكوني ، الذي يغمرني ، في كل مسلك ، تياراً جارفاً طليقاً غامضاً .

وشاهدته ، مرة اخرى ، كان رابضاً بهدوء ساكن ، كصقر الجبل ، متطلعاً حيث الامداء القصية من الافق العالق النائي ، وكان قد تجاهل ، حتى الآن ، اننا التقينا عبر اعوام منصرمة . وقال :

– اواخر هذه الليلة ، نكون في مهمة ، مع نائب الضابط وثلاثة جنود . الرائد سيشرح التفاصيل .)

تفرست في تقاسيم وجهه الصارمة ، رغبت في ان اتسقط

عبرها خيوط حقيقة غامضة ، تجلت امامي ، كزهرة الليل .. انه اقحمني في الصولة التي ستكون !. وقال دون ان يظهر اي اهتمام الى قلقي الذي اربكني :

- (سأنام بعض الوقت ، ايقظني بعد مجيء جنودنا)

كظل ثقيل ، ارخى جسده فوق بطانية مفروشة في ركن ظليل من النفق ، وكان صدره يرتفع ويهبط بحركة نابضة متلاحقة ، والوقت يلامس وجه الليل . كان يعانق سلاحه بصرامة اذ من الصعوبة ان تمتد اليه ، اي يد !...

وداهمتني الافكار المجنونة ، ثانية ، كطحالب البحر المفترسة ، وحاولت قهرها ... « اغدر به ؟ وخولة ، ماذا ساكون امامها ؟ ان هذا مستحيل . أبداً ، ساكون معها على موجة الحب ، دون اي حراك ، كما الطائر داخل قفص ، يترقب حبيبته ، ان تطل » .

وعبر اغفاءة ثقيلة ، اغرقته ، رأيت الكثير من تقاطيع وجهه المسترخية بهدوء ، فوق بشرة سمراء ، شاربه الغزير ، شفته السفلى الغليظة ، خديه المكتنزين ، عينيه الواسعتين المسترخيتين وراء شعيرات الاجفان المسدلة فوقهما بإحتراس شديد .

●

ليس هنالك من شيء تغير في شخصيته ، منذ ان التقيته ، قبل اعوام مضت . كان يسكن وعائلة متكونة من ثلاث اخوات وثلاثة اخوة متزوجين ، استثناء منه ، فهو غير متزوج ، مع انه الشقيق الاكبر الى (خولة) الفتاة التي التقيتها على موجة الحب . وكان (احمد كامل) يقف بقسوة ازاء هذا الحب ، ويصرخ بقساوة ... « ابتعد عن خولة والا قتلتك ! » .

وتلاحقت مضايقاته ، وذات يوم ، والوقت كان غروباً ، حاول طعني بمدية ، ثمة اصدقاء في الزقاق ، انقذوني ، ولم أستطع فعل شيء ، بدا ذلك مستحيلاً وهو شقيق (خولة) .

وكان حبنا يتنامى بانهمار باهر هادىء ، كضوء الموج الابيض . اتسعت مساحته ، وصخب ايقاعه ملامساً ، اكثر من ذي قبل دوامة الصحو ، لم تنبثق في الافق ، اي هوة سحيقة ، تباعد بين حبات عنقود الحب المضيء .

وفكرت ان هذا الحب ، سينفرط يوماً ، ملاني هذا الاحساس الراعد بغزارة مفرطة ، فارسلت ذات ليلة مكتظة بالانجم ، امي واختي ، الى منزل (خولة) طالباً يدها من اخوتها .

وطرد (احمد كامل) المرأتين بقساوة ، اذ لم يفكر انهما امرأتان ضيفتان في منزله ، واحرق بعد ذلك بايام ، كتبها ، وحال دون ذهابها الى الجامعة ، وتمادى اكثر ، اذ ضربها بوحشية لكنها رفضت اوامره المجنونة ، معلنة امامه والاخوة الآخرين ، انها لن تترك الجامعة . ثمة كلام اطلقوه امام المرأتين المبعوثتين الى منزل (خولة) اني لم اكمل دراستي ، وابنتهم طالبة جامعية ، وايضاً ، لا امتلك منزلاً ، اذ اني اسكن وعائلتي في منزل ليس جديراً بأحتواء (خولة) واشياء اخرى تلامس افق العوز .

وتلاحقت الايام الاخرى ، منطفئة زاخرة بساعات الاسى المكتظ ، اذ لم اشاهد (خولة) الا لماماً ، متكورة ، مثل طائر جميل مذعور ، وراء مكعبات الضوء في ستارة نافذة غرفتها ، اذ تبقيها مضاءة ، حتى الفجر الابيض يطل .

انبثقت ، هذه الاشياء امامي مشتبكة ، كموج البحر ، او اطياف الليل الغامضة ، عبر كوة مضيئة في بؤرة الزمن الذي مضى ، و (احمد كامل) يقابلني الآن بوضوح شديد ، فامتليء بالاشمئزاز الغزير منه .

سلكنا ، بأصوات وخطئ خافتة ، كاجراس النوم ، درباً مختصرة في الجبل ، ثم توارينا وراء حجارة مرصوفة في منعطف ينأى عن النفق ، وشرعنا بتنفيذ الصولة القتالية ، والساعات الاخيرة من الغروب تعانق وجه ليل داكن ، ابتدأ يطل . وكنت خائفاً منه ، وهو يترصدني باستمرار ، والافق الصامت من حولنا مقفلاً بفراغ هائل صقيل ، قبل ان يبتدىء القصف المدفعي في السماء ، بركاناً فائضاً من الجمر واللهب . محدثاً كوة مجمرة هائلة في مجهل الليل السحيق ، وكنت أتأمل الملازم في الشعاع المتشظي ، حين اسقطني ارضاً ، وهو يهتف بحدة :

— (امجنون انت ؟)

وقبل ان تنطفيء الصرخة في غشاوة الظلام الذي يلتف حولنا ، كاخطبوط ، نفذت رصاصة طائشة الى كتفي الايمن ، وانطلقت صرخة ، والدم يغمرني بغزارة ، وشاهدت (احمد كامل) برؤية مضببة جداً ، يبادر والدهشة الذاهلة تغمره ، الى اسعافي ، وكان نائب الضابط الى جواره اسفل السفح الجبلي ، حين قال :

- (ساسعفه ، سيدي)

وسمعت الملازم بصوت هادىء :

— (لا ، انا ساتولى اسعافه ، فهو جاري في الاقل !)

●

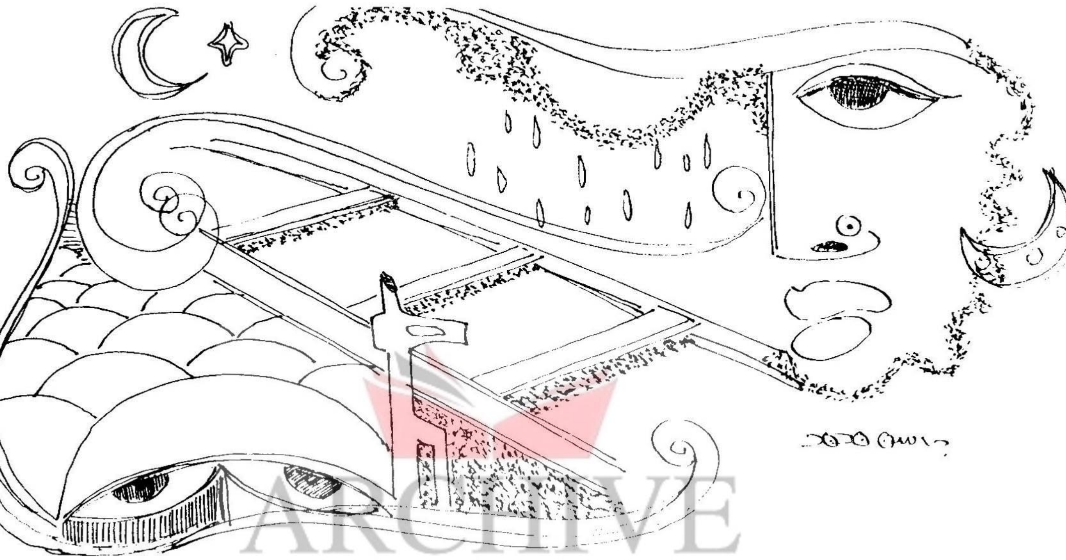
في مستشفى المدينة ، كنت متقلاً بالضمادات الطبية ، حول الكتف واسفله . تراخي .. جسدي بهدوء ثقيل فوق اغطية السرير الساكن ، كتابوت ، وافزعتني رؤية الاشياء المتجمدة من حوالي : طاولات خشبية مبثوثة بين الاسرة والكراسي ، ستائر بيض مسدلة على النوافذ زهريات حجرية بين الطاولات ، وكانت الردهة مكتظة بالضوء النيوني المتجمد ، ايضاً ، كسراب الغسق الساحلي ، وعبر موج العتمة الارجوانية الفائضة في الخارج ، حيث ينأى الليل بين منعطفات الارض اللاهبة ، رأيت (احمد كامل) يبزغ امامي وراء الستائر المُسدلة على زجاج النوافذ اللامع ، تثقله موسيقى الليل الغامض . يجري بخطوات راعدة ، حيث ارقد بين طيات الفراش ، بهدوء متجمد ، يعانقني في الصحو المتسرب بيننا ، كصقر الجبل ، وحبات لامعة سائلة متفصدة ، تنث على جبينه العريض ، منفرطة فوق شاربه الغزير ، بلورات زجاجية مهشمة لاصفة ، كقطرات الموج الابيض العالقة .

حملني ، حيث تنأى صخرة الليل الهائلة . واسفل الجبل السامق ، كفرش رمادي هائل ، دثر جرحي بعناقيد الزهر البري ، فامتلات بالصحو الذي إنتزعني من غيبوبتي الطويلة المؤرقة ، رأيت الستائر المضيئة فوق نوافذ الزجاج ، والزهريات الحجرية مغمورة بالشعاع البرتقالي الغزير ، والليل وراء مبنى المستشفى ، يمطر ظلاماً بارداً داكناً .

● خريف العام (٢٠٠٠)

محطة ليل

• ناظم مزهر



هي محطة صغيرة نائية .. !

تعوي الذئاب على مشارفها كل ليلة ، وقلما تمرُّ بها القطارات ، خصوصاً في فصل الشتاء ، فإن حدث مصادفةً ومرَّ قطارٌ واحدٌ من هناك ، فهو لا يتعدى بضع عربات متهالكة على نفسها ، تصرُّ عجلاتها الحديدية وتقعقع ضاجةً بما تنوء به من حمولات الدرجة الثالثة ، فحمٌ وحصى وصخور كبيرة وجذوع اشجار ، لكننا ساكني البيوت الثلاثة الوحيدة في المحطة نعتبر مرور اي قطار من هنا ، ولو بعربة واحدة ، مناسبة عظيمة نتباهى بها ، في الاقل امام اطفالنا ، وكلما سمعنا صفيراً قادماً من بعيد ، نشعر اننا من سلالة محطات ليست جديرة بالنسيان .

لكن محطتنا وحيدة كادت تهجرها القطارات ... !

الى ان جاء يوم ، ففي ليلة دامسة اصابها اكتئابٌ ماطر ، رنَّ جرس موصول الرنين في غرفة التحويل الصغيرة ، فسمعت كيف تردد صداه بعد بُكم طال أمدهُ ، وفاجاني صوتٌ لم يكن غريباً على مسامعي، هوذا ناظر محطة المعقل في البصرة على الطرف الاخر من الهاتف ، ظننت انه سيقهقه كعادته وهو الذي كلما هاتفني قال لي مازحاً :

« حوِّل السكة رقم (٢) ونم في حضنِ إمرأتك حتى نوقظك بعد عام » .

لكنه لم يقهقه هذه المرة ، بل أزَّ صوتُه عبر الاسلاك وصمتَ طويلًا قبل ان يردد على مسامعي برصانة وهدوء غريبين :

« قطار نازلٌ سيمرُ من هناك »

وتردد الصدى في أزيز الاسلاك :

« هنا ... آاك ... آك ... آك »

وانقطع الخط بسيل من طنين .. ولما خرجتُ من الغرفة الصغيرة رافعاً الفانوس النفطي الى اقصى ما استطعت تسنت لي رؤية السكتين اللامعتين تحت نثيث المطر الموصول مثل سيفين عملاقين طعنا جسد الليل ، ولم اعد اسمع شيئاً غير ايقاع المطر الموحش فوق خزان المياه القديم للمحطة ، الذي ظل منتصباً كل هذه السنين مثل فنار كان يُرشد القطارات الليلية نحو المجهول .

ورحتُ اسير بمحاذاة السكتين حتى وصلتُ الى مقص التحويل الذي كان مرصوفاً كعادته على سكة رقم (٢) منذ زمن طويل . ولما رفعتُ العتلة الثقيلة ندَّ صريرٌ حديدي هائل ، كانما الحديد بكل ثقله قد استيقظ من سباته الصديء وصاح ، فتردد في عمق

ذلك الليل صدى صيحته مثل صراخ او نواح ، ثم عاد كل شيء الى هدوئه .

كان الهدوء شاملاً وغريباً هذه المرة .. !

حينئذ ، تسمرت في مكاني وكدتُ لا اتنفس مبهوراً عندما رأيت ظلاً توارى خلف دكنة ثلاث شجيرات .

كان يقف ساكناً هناك .. !

وكان شبح هيئته قد تخثر في حلكة الظلام ، وعندما تحرك استطعت تمييز سواد ظلهِ عن دكنة الشجيرات التي دأبت عيناي على تمييزها في اشد الليالي قتامةً ، حتى لو تحركت عن مغارس جذورها في ايما اتجاه .

كان كالسائر في نومه ..

ولم اسمع اي وقع لخطاه وهو يسير فوق الحصى المبلول بين السكتين كانما هو يسير محلقاً لا تكاد قدماه تمسان الارض ، ولم يكن يبدو عليه انه يأبه بالمطر ، وحين توقف على بعد خطوات ، ادركتُ انه لمحَ البصيص الراعش لذبالة فانوسي فتوجس وربما خاف . ولما اطفات الفانوس وتلاشت هالته ، جمدت في مكاني مثل شمعة باردة اطفاتها الريح هناك واصبح بإمكاني رؤية الظل بوضوح

كان جندياً فتياً وقد تسمر بطول قامته هناك .. !

غطت خوذته الكبيرة نصف وجهه حتى منتصف اذنيه ، وكان يرتدي معطفاً طويلاً من المشمع الاسود ويحمل رشاشةً بيده اليمنى ، بينما تهدلت يُسراه بطيّة كبيرة قد تكون بطانية ملفوفة حولَ مفرش نوم .

لم تكن هناك حرب قد اعلنت عبرَ المذياع .. !

ولم تكن محطتنا ذات يوم هدفاً مهماً يقتضي من الجيش الانزال عليها ، فما الذي يفعله خفيرُ محطةٍ عجوز مثلي ازاء جندي قذفت به الرياح في ليلة ماطرة مدججاً بالسلاح ؟ لقد رأيت كيف كانت الريحُ تطيرُ شرائطَ وحبال طويلة من اذيال معطفه الاسود اللماع

يا للهول ، لقد اسفرت الظلمة عن ظلٍ آخر مماثل .. !

من يدري ، لعل دجنة الليل ملأى بحشدٍ من ظلالهم ؟ ! فما كان مني غير أني عدتُ الى غرفة التحويل الصغيرة بدافع غريزي للإحتماء والتبليغ عن المشهد الليلي الذي رأيته هناك ، ورحتُ أدور مزولة الهاتف :

« الو ... معقل ... بصرة ... اجب معقل .. اجب ... يا عالم ! »

وليس غير الريح يدوي صفيرها في الاسلاك .

وهبط ظلٌ ثالث .. !

سار نحو زميليه بالطريقة الصموت ذاتها ، رشاشةٌ بيده اليمنى وطيّة كبيرة تهدلت من يسراه ، وسرعان ما انشطر المشهد الليلي برمتِه عن حشدٍ من ظلالهم ، ذاهبين آيبين على طول



السكة ، ثم تراصفت قاماتهم المديدة بنسقٍ واحد وخوذهم تتلامع بإنعكاس واحد تحت نثيث المطر البارد ، يختفون مرةً ويظهرون أخرى وهم يحملون التجهيزات نفسها ويؤدون نفس الحركات ، وكأني بهم يغمغمون بنفس الكلمات في حوارٍ غامض من الهمس وهم يحدقون ناحيتي طويلاً ، ولولا انني تمالكتُ نفسي لانفجرتُ رُعباً بالصراخ .

لكنهم انسحبوا اخيراً في خفقةِ ضوءٍ توهج برقُها في السماء .. !

ربماتوارى الهابطون رأفةً بحالي ، خلف ستارٍ من الليل وأصبح المشهد واضحاً ، سلسلة متراصة من أحد عشر جندياً فتياً راحويعبرون فوق السحاب بخطىً واسعة في ليلةٍ لا اثر للنجوم فيها .

كان نثيث المطر لم يزل يهمي .. وفي تلك الليلة بالذات ، مرَّ قطارٌ طويل على سكة محطتنا الصغيرة ، يطلقُ صفيراً كأنه العويل .

وكان محملاً بالمدرعات .. !

في أقصى الفردوس

• سعد محمد رحيم



جاسم محمد

احتمال غير مؤكد (١):

بمحاذاة السياج الشجري نقل خطواته .. بدا حذراً كما لو أنه كان يتوقع أمراً ما، لا عهد له به، سيحصل.

الرحاب النادر لأزهار الجهنمية، والرذاذ الشذي للرازقي، والآس بأناقته المشذبة الراسخة .. هذه الأشياء كلها غمرته بحزن نائح، وجعلته يرمي سيجارته أرضاً ويدوسها، ويركل حصى صغيرة كانت في طريقه. وفي ثنية ما، جد غائرة، من ثنيات روحه، تألق ضوء مؤس باهر لجزء من الثانية لما أزّ الباب - باب الحديقة الخشبي - وهو يدفعه ليدلف .. ثم إنطفأ .. إنطفأ الضوء، وسبحت ثنيات الروح في قتامة موحشة، فألفى نفسه على فراش كثيف من العشب، تحاصرهُ سكينةُ ساعة العصر فحدس؛ أنْ لا أحدَ دخل هذه الحديقة منذ زمن طويل.

مشى نحو المقعد الأثير - مقعدهما - الذي يكاد يكون ذاكرة أنبل أسرارهما، يوم كانا يحتميان، من أذى العالم، بسور من أغصان الليمون، ويباركان الحياة بالقصائد والقبل والضحكات.

حنى رأسه ليتحاشى فرعاً نافراً كان يعيقه حتماً، فتنملت، على حين فجاة، أطرافه، وأمسك به ما يشبه الرعب حين أبصر إمرأة، بيدها ضلع مكسور من أضلاع المقعد - مقعدهما وقد جلست عليه.

أفكار مضطربه تسارعت في رأسه الذي بقي على إنحناءته

« ـ من تكون هذه المرأة ؟ ولماذا جاءت الى هنا ؟ ولماذا كسرت ضلع المقعد ؟ » .. ووجد نفسه أمام خيارين ؛ اماأن يتراجع ويمضي ويترك المرأة لشأنها ، أو أن يقترب ليواجهها . ولا يدري ما الذي أرغمه على خيار الإقتراب . حدقت فيه وقالت :
هكذا إذن ، بعد أن تأخرت طويلاً ، وجعلتني احطم هذا المقعد .. ولو لم تأت ...
ـ ماذا ؟ ! .
اجلس .
أغمض عينيه وفتحهما .. تفرس في وجهها ، وتأكد من أنه لم ير هذا الوجه من قبل ... تلفت حواليه ، وشاهد إستبداد نور النهار ، والفوضى الودودة للالوان ، وفكر في ما إذا كان يحلم الآن ، أم أنه يحيا لحظات صحو حقيقية ؟ غير أنه ظل يتساءل في دخيلته ؛ « من تكون هذه المرأة ؟ وهل تعرفه حقاً ؟ أم إنها مجنونة ؟ »
قالت له : تبدو مثل مجنون .
قالت له : لِمَ لمْ تحلق شعر رأسك ولحيتك ؟
قالت له : وما هذه الأسمال التي ترتديها ؟
قالت له : وأين هي حقيبة أوراقك التي لم تكن تفارقك ؟
قالت له : والقصيدة ... قصيدتك الأخيرة ... هل أتممتها ؟ .
وبقي هو ساكتاً ، لا ينبس بكلمة .
أحس بصدع يشطره في الأعماق ، ويسلِّمه لحالة من فقدان الوعي ... ومر وقت غير قصير قبل أن يهز رأسه ويتمتم :
ـ من أنت ؟ . من تكونين ؟
وقفت ، وفغرت فاها ، وارتسم على محياها جمود مفزع ، فتهيأ له أنها ستصفعه ، أو ستضربه بضلع المقعد المكسور على رأسه .
ـ انا لا اعرفك سيدتي .
وثبت عليه مثل لبوة فامسك بها .
هنا حدث شيء محيّر ... فبعد أن إستيقظ يحيط به الظلام ، ويمضّه البرد والالم والجوع ، رأى أن من المستحيل أن يتيقن من حقيقة ما جرى . كان يشعر بالخواء ، وبالرغبة في الإبتعاد .

أحتمال غير مؤكد (٢) :

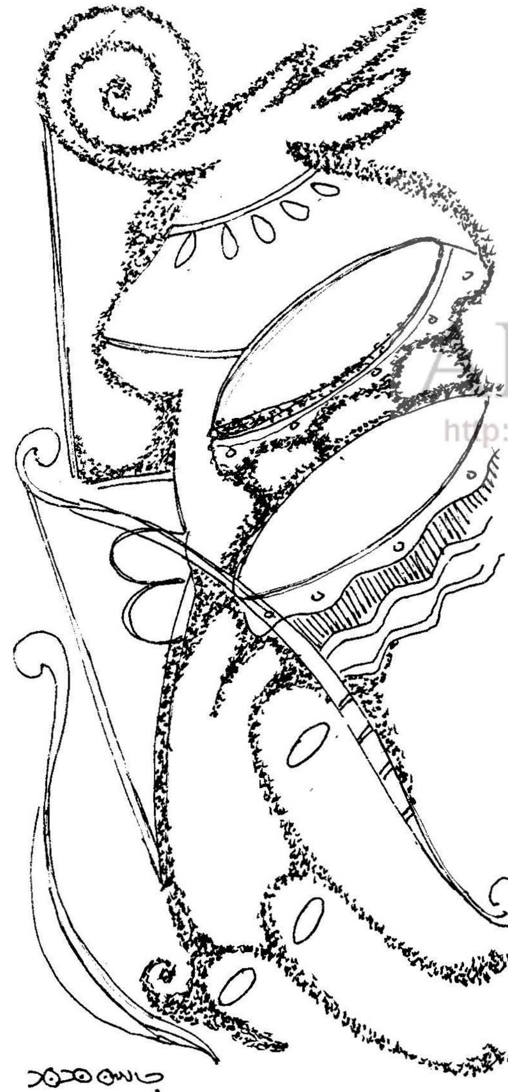
كسرت المرأة غصن شجرة ليمون لمّا سمعت وقع أقدام محترسة تقترب ، وتساءلت في سرها ؛ « مَنْ من حقه دخول هذا المكان بعد رحيله ؟ من بإمكانه أن يجرؤ على اقتحام هذا المحراب الذي صنعاه معاً طوال سنوات ؟ » .
حدقت فيه ... كان وجهه ملتبساً ، تمنحه أقراص الضوء المتلاعبة بهاءً ووحشية .
قالت : إرجع .
قال : ينبغي أن تفهمي
قالت : من تكون أيها الابله .
قال : تبدين مثل مجنونة .
صاحت : أنت المجنون .
قال : انظري إلى أسمالك هذه ، وشعرك الذي لم تمشطية ... أنا أفهم ...
قالت أخرج ، قبل أن أجعل دمك يسيل .
قال : لقد جئت من أجلكِ ... أنا نادم .
قالت : من أنت ؟
وانقضت عليه .. وتشابكا .
لاشك ، أن شيئاً ما تزحزح عن موضعه ، وتغيرت الخارطة ... خارطة وجودهما الخفية ، فغابت عن العالم لحين من الدهر ، لكنها عندما إستفاقت على أنين الأرض الباردة ، وخشخشات النجوم وهي تغمزها من بين أوراق الليمون ، كانت مفعمة بالغبطة ، والرغبة في البكاء ، تشعر في أقصى روحها بحضور الفردوس .. الفردوس الساحر والعصي ... الفردوس المحال .
تستحضر الآونة ، كِسراً من أنفاس عفنة ، وهيجان بهيج .. شيئاً آثماً وقدسياً .. عنيفاً وعميقاً وناعماً ومباركاً ، ومنفتحاً على فسحة مظللة ، معتمة ، تحتوي لغزاً ، لا تدرك كنهه ، لكنها بكيانها كله تحسه ، وهو بعيد بعُداً لا سبيل للوصول إليه ، وقريب ، غاية في القرب ، حتى لا يمكن رؤيته البتة .
تتمددُ على العشب ، وتقرر البقاء .

إحتمال من الجائز تأكيده :

نادته : نور .
ركض نور بمحاذاة السياج الشجري .. رأته جزءاً من رونق أزهار الجهنمية ، وشذى الرازقي ، وأناقة الآس ... وحين كررت النداء :
ـ نور .
عثر نور بحصى صغيرة وسقط ليجد نفسه ، فجأة ، بين ذراعي رجل ، غمرته أنفاسه الحارة فبدا قلقاً غير أنه لم يعترض أما هي فوقفت بإرتباك ظاهر تحدج الرجل ، ولا تستطيع الكلام حتى إذا نطقت أخيراً ، متلعثمةً .
ـ كنت أعرف أنك ستجيء .
ضحك بصخب ، ثم طاف في عينيه حزن صافٍ .
وقال .
ـ أرجو أن يكون حدسكِ في محلهِ .
قالت :ـ انك الآن أمامي .. وبيننا نور .
وكان نور ما يزال على ذراعيه ، مستكيناً ، حائراً ، فقال بنبرة مشروخةٍ ، وهو يضع الطفل أرضاً .
ـ هذا ، إذا كنت أنا ... هذا الواقف أمامكِ .

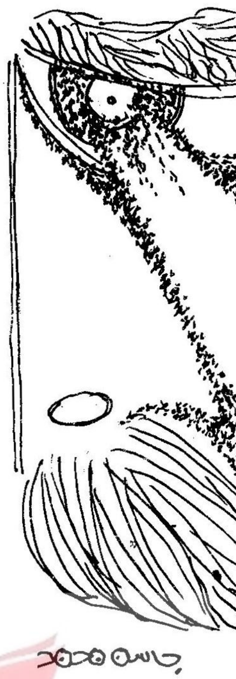
طبول شرقية

• رياض الاسدي



سماء فارغة تماما ، مبهمة ، تتسع على مدى الشاشة شيئا فشيئا . ليس ثمة الآن غير رمال ناعمة تمتد مثل سجادة بيضاء لا نهاية لها . لا أصوات في هذه الوهدة سوى ذلك الأزيز الخافت المنبعث من عارضة سينمائية قديمة . ضوء لازوردي مفاجيء يكاد يعمي البصر . الآن فقط ، يمكن تحديد نتوءات سود تظهر على سطح الأرض الرملية ، حيث ظهرت بضع حشرات صغيرة راحت تكافح بعناد للخروج على السطوح المتماوجة بلا نهاية ، ثم تراكضت بغتة كأنما يطاردها شيء ما ، غامض ، دون أن تترك أثرا .

موسيقى طبول شرقية متقطعة ، وصوت معلّق خافت : من هنا ، أيها السادة ، على وجه الضبط ، بدأ كل شيء تقريبا .. ازدادت اصوات الطبول قرعاً ، وبدت الأرض البكر تفور بقوة غامضة ـ اجل ، لقد اثبت علماء السلالات القديمة ، في هذا المثلث الجغرافي ، بدايتنا .. أنين بشري خافت ، جماعي ، ومتواصل . أضواء أخرى اقل حدة نسبيا وصراخ متوحّد لنساء مطاردات . طبول متداخلة سريعة . النظارة المبهورون يأكلون بيتزا باردة أو بطاطا مجففة . طعم عفن التفاح في حلقسي . علب بيرة صغيرة تكرع مرة واحدة وتلقى عند الاقدام . المرأة البدينة من جهة اليمين ترمقني بنظرة فاحصة كلما سمح ضوء الشاشة بذلك . كانت تعتمر قبعة شبه براقة ، مستطيلة زينت بريش طيور استوائية . أقلقتني نظراتها الفضولية ، ودعاباتها السمجة من خلال التلويح لي ـ أو لغيري ـ بقبعة جلد الثعلب ذات اللون



الأصفر الفاقع .

أقدام الحفاة تطارد فرائسها من النساء: صدور عارية لاهثة تحمل أقواس النشاب ورجال يتساقطون هنا وهناك وسط صراخ نسائي متقطع . وجوه مرهقة ، وأخرى متعبة ، ووجوه ماتت تواً ، شعور مدماة ، وبقع دم يابسة داكنة توقفت عندها الكاميرا على نحو مبالغ فيه .

الحشرات ذات الخوذ السود الصلبة التي تبدو مثل ظهور لجنود نابتين في عمق الأرض الرخوة تتسلق على نحو مبهم أجساد نهاية الصدام المروع . الشمس الغربية ، الآن ، مجرد قرص ذهبي باهت لا دور مهما له ، تنوي بعيدا بعيدا . كان صوت المعلق المصاب بالحشرجة الوراثية آخر ما تبقى لنا في تلك الوهدة القلقة على أية حال ، لغته غير مألوفة ، ربما يتحدث بلهجة قديمة لا يعرفها إلا أولئك المتخصصون بشجرة اللغات الميتة . لا ترجمة مطلقا ، ولا تساؤل من قبل السادة النظارة حول ذلك التغيير المفاجيء : ظلام دامس والصوت يزداد ضراوة : لننغص جميعا في هذا الآتون أيها الاخوة من أجل أولئك الذين غادروا من أجلنا في كل القرون الصعبة والمصابة بالعزلة ! متى ينتهي هذا الغطاء الضاغط من القسوة الجديدة ؟ صوت العارضة السينمائية يكاد يختفي أيضا . سالت :

ـ هل انقطع التيار الكهربائي ؟

قالت المرأة البدينة : لا ، إنها مجرد تجربة .

ـ اية تجربة ؟

ـ الحديث مصنوع ! ألا تعرف ذلك ؟

عاد صوت المعلق للتواصل بالنبرة ذاتها بعد توقف بدا مثل نوبة من التشنج المكبوت أو البكاء الصامت . موسيقى ضخمة جنائزية ، وصهيل ساكسفون وحيد . عرض ممل لسينما « تحت الارض » . ولولا ظهور ذلك الوجه الحجري الغريب لاصبحت مغادرتي في القاعة أمرا في غاية الضرورة . حاول الوجه ان يبتسم بتلك الطريقة المألوفة في الترحيب بالضيوف القادمين من أماكن نائية ، وجه اصفر مائل للإخضرار قليلًا ، فغر فاه وجاء صوته طاغيا على صوت المعلق الذي اظهر انفعالًا واضحا دون ان افهم شيئا من لهجته حتى الآن : أود ، اعزائي ، في هذا المساء البارد ان انقل لكم تحايا اجدادكم المعزولين في كل أماكن الشتات البائسة ، قبل ان اقدم لكم نفسي أنا « لاو » انصانع الكبير. صياح مباغت ملأ القاعة : اهلا بك سيدي بيننا ، مرحبا ! هالو ! هالو !! وصفير متواصل .

كان الوجه ثابتا على نحو فريد وهو يومىء بعينيه الحجريتين لنا : منذ القدم ، في تلك البقعة الماطرة ، كانت حياتنا الأولى : معابدنا الامنا ، غربتنا ، تفاهاتنا ، صراعاتنا المزمنة وحماقاتنا . أقدام بشرية حائرة . أصفاد حول الكواحل . خشخشة حديد . الأصفر وحده هو الطاغي . أقدام أخرى اكثر نحافة تتراكض بهوس متلاحق . أصوات ابواق صغيرة من ذلك النوع الذي يستخدم لتنبيه الحرس في المراصد الحجرية المنتشرة على طول اسوار قلاع الفرسان الاثرية الفخمة . أقدام وسيقان مدماة . ذيول من بقايا عصي واسواط . سهام نشاب لامعة مغروزة في افخاذ هزيلة . لا تعليق . تراكض جماعي في اتجاهات مختلفة . الشمس الآن تبدو لاهبة ومتوحشة . يمكن ملاحظة سقوط أجساد مدماة . ابراج محروقة . موسيقى لفرقة (بوني أم) .

السيارات الفارهة الطويلة السود الآتية من اعماق شوارع تبادل العملات . نظرات موظفي الاستقبال الحذرة . الواقفون على الجوانب شبه المعتمة يتأملون الباب الحديدي الموصد مثل فم

كائن يقبع منذ قرون تحت الارض . اليافطة السوداء التي علقت منذ العقود الاولى من القرن الماضي : سينما الشرق السرية ! . لا أحد يعلم موعد الوصول بالضبط ، وحينما ظهر الموكب الفخم فتح الباب آليا ، وبدت حركة موظفي الاستقبال اكثر رتابة لحظة خفضت السيارات الثلاث الليموزين من سرعتها وراحت تختفي في جوف الباب على حين غرة ، كأنما أبتلعتها الارض . وبعد هُنيهة قصيرة اغلق الباب الحديدي من جديد ، وعاد موظفو الاستقبال ببزاتهم الرسمية ذات الذيول السود الطويلة إلى أماكنهم الاعتيادية .

نعتذر عن قطع فيلم الجمعية الجغرافية الملكية ، وتود إدارة السينما ان تخبر روادها المحترمين الحاضرين هذا المساء بان السيد (لاو) وصل توا . شكر لحضوركم .

ـ هل تتصورين حضور (لاو) حقا ؟ اردفت :

ـ ربما تكون مجرد دعابة بسيطة لجلب انتباهنا :

ـ أوه .. كم أنت مزعج .

ـ أنا اسأل فقط .

ـ ألم أخبرك ، يا هذا ، ان الاحاديث ممنوعة !

الظلام الضاغط مرة اخرى . التصفيق المتواصل لقدوم (لاو) . صوت المعلق عاد الى المكان على نحو مباغت . فيلم وثائقي عن حياة (لاو) الكبير بالاسود والابيض : الاجساد الخشبية الملقاة في جوف نهر المدينة ـ منذ زمن ـ لبقايا باصات قديمة ؛ أصبحت مأوى للنوارس العابثة ومهبطا ليليا لجنّ الشط المشاكس . باص كنو الاسود لما يزل في جوف النهر ، فقد اودعه السكير هنا في اكثر الحوادث تندرا لدى سكان البيوت المطلة على النهر . هنا القيت ـ أنا كنو ـ آخر باص من شركة (لاوي) اللعينة . اودعته النهر ليكون منزلا حقيقيا للاسماك الصغيرة . لن أقول وداعا ، فقد خدمني هذا الباص ثلاثين عاما متواصلة . تصفيق متواصل وحاد : ليحيى لاوينا العظيم ! هالوووووو !

وجه رجل عجوز ناهز التسعين عاما ، يضع نظارة قديمة من النوع الذي ساد استعماله في أواخر القرن التاسع عشر ، ويعتمر قبعة سوداء شبه كالحة . ابتسم قليلا وحيا الجميع برفع قبعته قليلا . اقتربت منه عدد من اللاقطات المختلفة لقنوات عالمية معروفة . تنحنح قليلا وحاول ان يبتسم مرة أخرى بلا جدوى ، قال : أسف جدا ، أيها السادة ، لتاخري اولا ، ولتغير صوتي ، فانا ، في الحقيقة مصاب بالزكام الحاد منذ عدة ايام ، وهو ، كما تعلمون ، يعد مرضا خطيرا لمن هو في سني . لا شك بانكم عانيتم كثيرا من الجلوس على كراسيكم الباردة . لذلك ساعمد الى أن أقول لكم كل شيء ، مرة واحدة ، عني ، أنا ، صديقكم (لاو) الذي لن ينساكم البتة !

ـ هذه كليشة ، في كل عام ، وفي مثل هذا الوقت ، اسمع هذا الهراء .

ـ ماذا تقصدين ؟

ـ هل تحضر لاول مرة ؟

ـ اجل .

ـ انه لغو قديم ، أنا شخصيا اسمعه للمرة الاربعين !

أووه !

ـ أشياء تبعث على الغثيان .

ـ الكلام ممنوع !

يمكنكم ، في الاصل ، اكتشاف الكثير بلا عناء ، فانا ، وحدي طبعا ، عملت على صنع كل هذه البناءات التي تستمتعون بها الآن : اعمدة النور والمحال التجارية الكبرى ومظلات الجلوس لمراقبة البحر .. تركت لكم طرقي السحرية كلها ، ويكفيني تعلمكم كل ما اعرفه وما لم اعرفه . كوني ـ ولا اخفي عنكم ذلك ـ اشعر بالاسى وسط مقابر السيارات : تلك العلب الجميلة كل حياتي . تصوروا كم ممتع صنع عربات مضادة للقذائف .. آوه أي متعة كونيةّ ! إنها تشبه أفلام (بلي ستيشن) الاطفال . شكرا مرة أخرى اعزائي .

ضغطت على علبة بيرة فارغة بقدمي فاحدثت صوتا تنبه له الحاضرون حولي ، لكن احدا لم يبد ملاحظة وحتى السيدة البدينة التي راحت تقضم قطع البطاطا المجففة بطريقة ذكرتني بمهرجات السيرك المتنقل . دعست علبة جديدة وبقوة واضحة تماما . كانت البدينة تتثاءب بشكل مقزز وهي تلقي ببعض قطع البطاطا المجففة الى كلبها الصغير الرمادي الذي اكتشفته اخيرا وسط أضواء السينما القوية .

ـ كيف سمحوا لك باحضار كلب ؟

ـ اخفيته في حقيبتي .

ـ ولم كل ذلك ؟

ـ كلبي يحب الحضور ايضا .

ـ ألأنت جادة ؟

ـ هل تجدني معتوهة ؟

ـ آسف يمكن اخفاء الكثير هنا .

أشياء كثيرة لا يمكن إخفاؤها.. أما العبارة الاثيرة (بان كل

شيء على ما يرام) فهي محض افتراء ، وحادثة مطاردة الكلب الصغير وسط زحام مترو المدينة المليونية لا يعدو ان يكون مجرد حدث في فلم كوميدي . أستخُدِمَ الكلب ذو الفراء الرمادي النادر في دعايات سيارات القرن الجديد التي تشبه كبسولات مقاومة الاورام غير الخبيثة ، وضعت صور الكلب الاعجوبة في اروقة « الكاليريات » ومطاعم الدرجة الاولى وحافلات الطابقين . كلبنا المعجزة الذي اسهم عن طريق المصادفة المحضة في رفع اسعار اسهم الشركات المتحدة لصناعة محركات الاحتراق الداخلي ، آه ، كم لدى السيد (لاو) من دعابات اقتصادية مثيرة . اصبح اكثر شهرة من انتحار السكرتيرة الشخصية الاولى لملك امبراطورية المال الشرق اوسطية . نسي الناس اسمه الذي انطلق به لاول مرة ، وبقي اسم كلب (لاو) المدلل هو الطاغي في كل التعاملات التجارية .

ـ هل عرفت الان لماذا احضرت الكلب معي ؟

ـ أنت تمزحين بلا شك .

ـ صدقني !

حادثة سارة دنس البيضاء ذات العينين الخضراوين والشعر الفاحم ، لقد انتحرت بضفيرة من كيبلات كومبيوتر السيطرة في غرفة مكتبه . ظهر في صباح اليوم التالي السيد (لاو) يتحدث الى الصحفيين مع جمع من مراسلي مجلات الفضائح الاجتماعية ، اثنى فيه على سيرة الانسة سارة واصابتها بالكآبة الحادة في صيف السنة الماضية ، واوعز السبب الى أمراض البيئة الصناعية واستعمال اجهزة طباعة متطورة تصيب الجلد بحساسية غير اعتيادية .

ـ كان (لاو) يحمل كلبه ، هل تذكر ؟

ـ اجل ، كان يحمل كلبا أثناء حديثه .

ـ انه كلبي ، نفسه .

ـ ربما .

ـ انك لا تقتنع بما اقوله بسهولة .

ـ موسيقى مارشات عسكرية . احذية جنود سود رتيبة . كراديس من الخاكي والمبقع تقف في صف واحد ولاول مرة يشاهد (لاو) بزي عسكري . طبول حرب . ابواق تجمعات . أصوات سيارات مزمجرة كبيرة تحمل عشرات الجنود . طائرات حديثة جدا تخترق السماء في عرض عسكري . (لاو) يخلع نظارته السوداء المميزة ويرقب الحركة بمنظار كبير من النوع الذي يستخدم في بطاريات مدافع الميدان . اناشيد حماسية أثناء استعراض صف الجنرالات الجالسين في الخلف حاملين النواظير والكامرات التي تصور عن بعد . يشير (لاو) الى احدهم فياتي مسرعا ويتحادثان على انفراد . كلب (لاو) يعبث باقدام الحضور ، فيداعبه الجنرالات بود خاص . (لقطة جانبية) تظهر سارة دنس وهي تحادث فريق الصحفيين عن موعد مقابلة السيد (لاو) يمكن مشاهدة الكلب وهي تحمله على ساعدها الرقيق أيضا .

ـ هذا المشهد يعرض لاول مرة .

ـ حقا ؟

ـ أوه يا لشهرة كلبي ! انظر .

ـ أرى .

ـ هل تعتقد ثمة حيوان اشهر من (لايكا) ؟

ـ آه .. لايكا !

ـ كلبي اكثر شهرة منها .

ـ صحيح !

ـ أنت تتعمد تجاهلي منذ أن جلسنا . كم أنت ممقد .

ـ ربما ..

ـ ما مهنتك ؟

ـ عاطل عن العمل .

ـ وجئت الى سينما الشرق لتستمتع بوقتك ؟

ـ تقريبا .

ـ لكنتك حادة ، انت شرقي ؟

ـ ......

ـ لا عليك يمكنك مرافقتي الليلة إذا شئت .

....

ستسعد بمصاحبة كلبنا ..

بدأ الكلب الصغير يعبث باقدامنا ، كانت البدينة مشدوهة بالمشاهدة ، فرفعت قدمي على حين غرة وضغطت على رقبة الحيوان حيث ضاع عواؤه مع الصفير والتصفيق المتواصل . وبعد دقيقتين أو ثلاث اصبح مجرد جثة دفعتها بقدمي الى الوراء . فجاة ، اضيئت القاعة ووقف الجميع لتحية (لاو) الذي ظهر من كوة غامضة ببزته السوداء الاثيرة وغليونه المرصع بالجواهر النادرة محمولا على ذراع هايدروليكي متمفصل ، تماما كما يظهر مغنو ومغنيات الديسكو في الحفلات الصاخبة . كانت البدينة تبعث بقبلات هوائية صارخة بصوت هائج برافو !! لوح (لاو) بذراعه للجميع كامبراطور اخير ، وكان يمكن أيضا رؤية ثمة كلب رمادي صغير بيده الاخرى .

العشب

• نعيمة مجيد



يقول روجيه غارودي [ان الحب زهرة نادرة تعيش مائة عام لكي تزهر يوماً واحداً وها أنا أعيش اليوم في جو لاهب بحره ويصخبه وضجيجه المدّوي والممتلئ بالسأم والبأس والاغتراب في وحدة قاتلة مع الذات ... ولكن لابد من وجود دفق للحياة ينبض من جوف ينبوع ، يغرق شقوق أرضٍ عطشى لتروى .

اني اشم نسمات طرية تندي أيامي الجافة ، او ربما أتأمل فرحاً تنوي به الروح الهاجعة في رتابة فلكها الدائر في عتمة كثيفة ، او هبوب عاصفة تعصف بي ، لتنثر ركام زمني لا يكل عن سباته في ليله الكئيب ، او يطفيء بزوغ شمس ويخمد جذوتها المتقدة في نهارها الراحل في دروب موحشة ، أتأمل حباً ينمو في حنايا الجسد ، إلاانه ليس كحب القرون الوسطى ، يمشي الحب بأقدامه الرومانسية ، كطفل وئيد الخطى او يتعلم الحبو تواً .. فارس يلهو مع اميرته الجميلة ... كلا عصرنا ليس كعصرهم ، فلو صادفنا يوماً حباً عظيماً وصادقاً ، فانه لا يصمد حتى النهاية ، بل ينهار ويتهشم في غمار ظروفه العصيبة .. نعم لازال الحب نادراً في عالمنا ولكن رغم ذلك فهو من صميم واقعنا وعلاقاتنا مع مَن نريد .. سوف أساله حينما ياتي اليوم ، أنه موعد مجيئه ، ..... أرسل بصري في ارجاء الممر المؤدي الى باب الغرفة المفتوح ، وأتخيل خطواته ، وهو يخب كدأبه عائداً بعد يوم عمل مضنٍ .... او ربما يؤجل موعد مجيئه اليوم ، المهم أني في انتظاره الآن ، وساقول له [هل أننا مخطئان ، حينما نلتقي امام اعين هؤلاء البشر؟] .

سوف اخبره كل ما يدور في نفسي وما تفرقني به الهواجس واقول له .. [اني احس أنواراً ترتعش بوهجها امامي لتضيء حياتي ، واني احظى بمتنفس في رؤياه ولقائه ، ولكن كلا اني لا اقدر البوح والافصاح عما يجول في النفس ، لقد كُبلتْ افكاري بي ، الكبرياء يحكمني ، ويلزمني التقوقع داخل الذات المتواطئة مع سجانها ويجبرها على الكتمان] .. نعم لقد ساقتني اليه المصادفة في ذلك اليوم البعيد ، وتم تعارفنا ، رغم ادراكي اننا في غابة تسودها الوحوش المفترسة ، يخشى المرء ان يعلو صوته خارج روحه ويكاشفها بما يرغب ولكنا صرخنا دون خوف في ارض جدباء ، وهاهي الصرخة ترجع صداها في فضاء مترامي الاطراف ، تشق السكون وتتناءى في الاقاصي البعيدة مفعمة بالاوهام ، ولكني أرى حباً ينمو ، عشباً أخضر فوق صخور لا ادري كيف قبلت سماعه والاصغاء الى حديثه رغم اني لا اقبله من الاخرين ولقد عقد اللسان في الفم ، ولم امنعه عن المجيء ، او حتى ارفض عرضه لي في جلب الكتب والروايات ، ولا اخفي سراً ، اني ابتأست لهذا الحدث ، وارتعد سروراً في آن واحد ، لاني اعيش مثل كل الذين اعرفهم في بحر الازدواجية الهائج في مده والحاسر في جزره ، تصرفت معه وكانني اعرفه منذ امد بعيد ، وتوالت الايام وتأطر تعارفنا بود يعطره الشذى ، ولكني مع هذا سوف أساله :

[هل نفعل الصحيح] . فاشياء كثيرة نخشى منها نحن نسير في طريق ... او قابعين في دورنا ، او حتى خلف مكاتبنا في دوائرنا ... أشياء كثيرة تقلقنا وتشل حركتنا وتخنقنا حتى ونحن نيام ، تضيّق مجرى الهواء المار فينا ، وتكتم كل هاجس ضعيف يولد فينا ، وقد تفرض سطوتها علينا ولا مفر لنا منها . قد نصمت حيناً ، او نصمد لمواجهة ذلك الشيء المخيف الذي نجهله ، او يخضع ارادتنا لقتل كل ما فينا من رغبة ، لتقودنا الى المسلك ، اي مسلك [ربما المسلك قويماً او معوجاً] ، ولكن عذراً لكل من يعرفني اني لم اعتد ان اسلك الطرق المحفوفة بالاشواك والمزالق المؤديه بي الى الهلاك . ولكن يبقى الطريق في نظرنا ، هو المجهول . وبكل ما بوسعنا ان نقومه قبل الولوج به خطوة واحدة .

ان احد هذه الاشياء التي اثارت خشيتي والمي ، واحتلت حيزاً مؤسفاً في نفسي ، وريبة في نفوس من حولي ، واقترنت بفعل تحقق ، واصبح ماضياً ، ولو حدث لتوه ، اي بعد مغادرته المكان منذ دقائق وبات توجّس في نوات الاخريات يمزقني اوصالاً ، لقد نحرتني نظراتهن لي عندما غادرني وكانت عيونهن مصّوبة نحوي ، كانَّ امراً مروعاً قد احاق بي ، واحاول بشتى السبل ان التمس منهم العذر والعون لانقذ ذاتي من الالم .

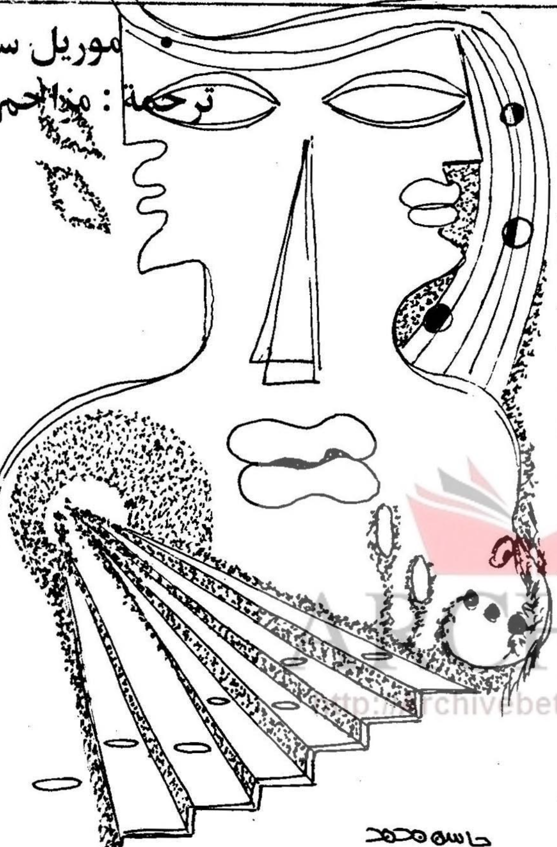
ولكن عيونهن راحت تشع ببريق النشوة والانتصار لخبر اكيد ، لا يضلله استفسار ، او تقصي من اجل معرفته ، وصيحات منكرة اثارتها الكارثة التي حلت بنا ، ولابد للخبر ان يشاع ويصل الى ابعد من حدوده احداهن قالت لي ، لتبث النبا امامهن :ـ اقول الحق ، اني دخلت الغرفة كي اراه جالساً قبالتك ، فيما الاخرى لم تتورع في اثارة التعليق وهي تمط الجواب بين شفتيها ... نعم ! .... نعم .... ! انه الشاعر الذي

جاء منذ اشهر الى هنا . والثالثة بالتسلسل بينهن ، تاسفت لان الفرصة قد فاتتها ولم تره [والله ! ... آ ... لم ... لمْ تنادوني] بينما الاخريات لذن بالفرار ، وما برحت نظراتهن تتجنب ملاقاة عيني مداراة للموقف ، ولكن صوت ضحكاتهن المكتومة فضح ما يدور بخلدهن ازائي . ولست ادري ما ابرره لهن ، لقد هربت مني الكلمات ولم تسعفني لان الخجل والاحراج قد انتابني ، ونطقت بكلمات متعثرة [مالكن ! .. انه انسان مثلكن ، وليس كائناً غريباً هبط من كوكب اخر كي تشاهدنه] .

ولكن لا اخفي عليكم ، لقد كنت جامدة في مكاني مهزومة ، وكادت تعابير وجهي تعترف لهن بما يردن سماعه ، كنت ضعيفة امامهن كمن اقترف ذنباً مشيناً ، اني اغور في خضم بحر اسمه التعاسة لاني اريد ان اعيش بدون تناقضات في داخلي ... اريد ان امتلك حريتي .. بين ان اكون انا .. وبين ما يريدون ، اين هي الكتب ، اريد التحرر من ذاتي ومنهن ومنهم جميعاً ، لقد علمتني الكتب ان ما يحرر الانسان هي المعرفة ... نعم الانسان ، ولم تقل المراة ، لانها نصف مخلوق في نظرهم ، وتبقى اسيرة عالمها الضيق جداً بين الرجال والنساء كالخط الفاصل بين الصح والخطأ ، عالم محدود داخل اسوار فلكها المظلم وقد خبت منه انوار المساء ، وظل يسير في زمن شائك مليء بالادغال .

كناس اوراق الشجر

موريل سبارك
ترجمة : مزاحم الطائي



ثمت حديقة عامة مشجرة خلف قاعة البلدية تبدأ في نهاية تشرين الثاني باجتذاب غيمة ضباب رقيقة زرقاء اليها ، فتطفو الحديقة في هذا الضباب حتى منتصف شباط . أعبرُ كل يوم وأرى جوني جيديس في قلب هذا الضباب وهو يكنس اوراق الشجر المتساقطة على الارض . يقف احياناً ويحرّك رأسه المستطيل بغتةً لينصب ، ينظر بسخط الى كوم اوراق الشجر كما لو انه يتمنى لو انه لم يكن موجوداً ، وما يلبث ان يواصل الكنس.لقد تعلّم مهنة كنس اوراق الشجر المتساقطة هذه ابان السنوات التي قضاها في مستشفى الامراض العقلية ، وكان هذا هو العمل الوحيد الذي أسند اليه اداؤه هناك . وحين خرج من المستشفى منحه مجلس البلدية فرصة القيام به . لم يكن ضجره الذي يتحرك في رأسه غير طبيعي فقد كان واحدة من عاداته منذ ان كان الخريج الاكثر مرحاً وتفاؤلاً في دفعته ، لكنه يبدو اكبر سناً وقبل عشرين سنة تقريباً انشا جمعية تدعو الى الغاء عيد الميلاد .

كان جوني يعيش مع عمته آنذاك وكنت انا في المدرسة . وفي عطل عيد الميلاد كانت الانسة جيديس تعطيني كراس ابن اخيها « كيف تزداد ثراء في عيد الميلاد » ، وقد بدا فيها جذاباً جداً ، الا انه تحوّل الى الدعوة الى انك اذا اردت ان تزداد ثراءً فما عليك الا ان تتخلص من عيد الميلاد نفسه . ولم يذهب كراس جوني الى ابعد من ذلك .

غير انها كانت محاولته الاولىٰ حسب . فقد انشأ في السنوات الثلاث التالية جمعيته الداعية الى الغاء عيد الميلاد وكان كتابه الجديد « لنلغ عيد الميلاد والّا فسوف نموت » موضع طلب كبير في المكتبات العامة ، وقد جاء دوري في طلبه اخيراً . كان جوفي مقتنعاً حقاً في هذا الوقت ، وكان اكثر الناس يميلون الى جانبه كلياً بعد اغلاقهم ُلصفحات الكتاب اقتنيت نسخة قديمة بستة بنسات في اليوم التالي ، وبالرغم من مرور الزمن فانه لايزال يبرهن بشكل قاطع على ان عيد الميلاد جريمة وطنية . يشرح جوني ان كل كائن بشري في المملكة سيواجه فقراً محتّماً خلال فترة تتناسب عكسياً مع تلك التي يوقف فيها واحد من كل ستة كائنات منتجة صناعياً تجهيز لعب الاطفال لملء جوارب كائنات المداخن التعليمية . انه يقتبس احصائيات مفزعة تظهر بأن ١,٠٢٤ بالمئة من الوقت المبدد في كل عيد ميلاد في النشّوق غير المتزن والتردد الطائش على الكنيسة ، يقرّب الشعب من نهايته خلال خمس سنوات . اعترض بضعة قرّاء لكن جوفي كان قادراً على دحض حججهم المرتبكة . وفي الوقت ذاته توسعت الجمعية الداعية الى الغاء عيد الميلاد . الا انّ جوني انزعج ليس فقط بفعل تعاظم الاحتفال بعيد الميلاد عبر المملكة في تلك السنة ، بل وايضاً لأن معلومات خاصة بلغته تفيد بأن العديد من اعضاء الجمعية قد نكثوا بالعهد الذي قطعوه على انفسهم والذي ينص على الامتناع عن الاحتفال .

وما لبث ان قرر أن يفعل شيئاً : تخلىٰ عن عمله في مجلس

تصريف مياه البزل ، وتخلى عن جميع مشاريعه وانسحب لسنتين ، معتمداً على تمويل عدد قليل من انصاره بهدف دراسة جذور الاحتفال بعيد الميلاد وشعر بالسرور حين انتهى من كتابه التالي والاخير الذي اصدره واثبت فيه انه سواء كان عيد الميلاد من اختراع الاباء الاولين لاسترضاء الوثنيين ، او انه من اختراع الوثنيين لاسترضاء الاباء الاولين فعليك ان تنسى ايهما كان . وخلافاً لنصيحة اصدقائه ، جعل جوني عنوان كتابه « اعياد الميلاد والمسيحية » وقد بيعت منه ثماني عشرة نسخة ، ولم يتعاف جوني من اثر الصدمة قط . وحدث في حدود تلك الاونة ان الفتاة التي كانت مخطوبة اليه ، وهي احدى نصيرات الإلغاء المتحمسات ارسلت اليه بلوزة من حياكتها بمناسبة عيد الميلاد ، فاعادها وبرفقتها نسخة من قواعد الجمعية ، فاعادت اليه خاتم الخطوبة . وعلى اية حال فان الجمعية تعرضت للضعف خلال غياب جوني ، وذلك عن طريق زمرة معتدلة اصبحت اكثر اعتدالاً فيما بعد ، وتحطّم كل شيء .

بعد هذا مباشرة غادرتُ المنطقة ومرّت بضع سنوات قبل ان ارى جوني ثانية في ظهيرة احد ايام الآحاد في الصيف . كنت اتسكع بين الجموع المحتشدة لسماع المتحدثين في هايد بارك ، حين رأيت جمعاً صغيراً يحيط برجل يحمل شعاراً كتب عليه « حملة ضد عيد الميلاد « كان صوته مثيراً للفزع يحمل نبرة كآبة غير اعتيادية . انه جوني اذاً . قال لي رجل من الجمع ان جوني كان يحضر الى هناك في كل يوم احد ويبدو عنيفاً جداً ضد عيد الميلاد ، ولابد من أن يلقى القبض عليه بسبب لغته العنيفة . وما لبثت ان قرأت في الصحف انه سرعان ما ألقي القبض عليه وسمعت بعد بضعة اشهر ان جوني المسكين كان نزيل مصح للامراض العقلية لأنه كان مصاباً بحمى عيد الميلاد في دماغه ، ولم يستطع التوقف عن الصراخ ضد العيد .

نسيت كل شيء بعد ذلك لثلاث سنوات مضت . في كانون الاول ذهبت لأعيش في القرية التي امضى فيها جوني شبابه . كنت سائراً بعد ظهيرة اليوم الذي تلا ليلة عيد الميلاد مع احد الاصدقاء متفحصاً ما حصل وما لم يحصل من تغيير في غيابي . اجتزنا داراً واسعة اشتهرت باسلحتها ذات مرة ، ورأيت بوابتها الحديدية مفتوحة على مصراعيها .

قلت : « ان من المألوف ان تبقى مغلقة » .

قال صديقي : « انها الآن مستشفى للامراض العقلية .. انهم يسمحون لذوي الحالات المرضية البسيطة بالعمل في الساحة ويتركون الابواب مفتوحة لاعطائهم شعوراً بالحرية ، الا انهم يغلقون كل شيء في الداخل ، باباً بعد باب ، وحتى المصعد يحتفظون به مغلقاً » .

وبينما كان صديقي يثرثر ، وقفت عند مدخل البوابة ونظرت الى الداخل . خلف البوابة مباشرة كانت ثمت شجرة دردار ضخمة وعادية ، هنالك شاهدت رجلا بسروال بنّي اللون ، يكنس اوراق الشجر باللبائس ! لقد كان يصرخ حول عيد الميلاد .

قلت : « انه جوني جوديس . هل كان هنا طوال كل هذه السنين ؟ » .

« نعم » قال صديقي ونحن نواصل السير « اعتقد انه يصبح في حال اسوأ في مثل هذا الوقت من السنة » .

« وهل تراه عمته ؟ » .

« نعم وهي لا ترى شخصاً سواه » .

كنا ندنو من المنزل الذي تعيش فيه الانسة جيديس . عرضْت ان نزورها فقد كنت اعرفها جيداً .

« الا خوف من ذلك ؟ » قال صديقي .

لكنني صممت على الدخول فتركني صديقي وسار الى البلدة .

لقد تغيّرت الانسة جيديس اكثر من تغير ما حولها من مناظر الطبيعة . اصبحت امرأة رزينة ، هادئة ، وها هي تتحرك بسرعة هنا وهناك ، وتمنحني ابتسامات قصيرة ومثيرة . قادتني الى غرفة جلوسها وبينما هي تفتح الباب نادت على شخص ما في الداخل .

« جوني انظر من الذي جاء لكي يرانا » .

رأيت رجلًا ببذلة داكنة اللون واقفاً على كرسي يثبتّ بعض النباتات خلف احدى الصور . قفز الى الاسفل . قال : « عيد ميلاد سعيد .. اتمنى عيد ميلاد سعيداً وساراً حقاً » . واردف يقول « انت مزمع علي البقاء معنا لتناول الشاي ـ لدينا كمكة عيد ميلاد لذيذة ، وفي موسم المودّة هذا ، ساكون مسروراً حقاً لو استطعت رؤية تزينها الجميل . عليها « عيد ميلاد سعيد » بغطاء احمر . ثم ان هناك طائراً صغيراً و ... » .

قالت الانسة جيديس : جوني .. انك تنسى الترانيم » .

« الترانيم ؟ » قال ورفع اسطوانة حاكٍ من كدس وادارها « الشجرة واللبلاب » .

« انها الشجرة واللبلاب » قالت الانسة جيديس . الا يمكننا ان نسمع غيرها ؟ لقد سمعناها طوال الصباح » .

« انها مهيبة » قال مبتسماً من فوق كرسيه رافعاً يده طالباً السكوت .

وحين ذهبت الانسة جيديس جلس هو منهمكاً بترنيمته راقبته . انه يشبه جوني الى حد كبير . ولو لم اكن قد رأيت جوني المسكين قبل قليل وهو يكنس اوراق الشجر لقلت انه هو ، عليّ ان

افكر هل هو جوني حقاً ؟ .عادت الانسة جيديس وهي تحمل الصينية ، واذ وقف ليضع اسطوانة اخرى ، قال شيئاً اجفلني : « لقد شاهدتك بين الجمع ذلك الاحد عندما كنت اتحدث في هايد پارك » .

« اية ذاكرة تمتلك ! » قالت الانسة جيديس.

قال : « كانت كذلك منذ عشر سنوات مضت » .

اوضحت هي : « ابن اخي غيّر رأيه عن عيد الميلاد . انه ياتي الى المنزل من اجل عيد الميلاد . اليس لدينا وقت بهيج ، جوني ؟ » .

قال : « الى حدّ ما . دعوني اقطع الكعكة » .

كان مستثاراً جداً بالنسبة للكعكة ، وبحماس غرز سكيناً كبيرة في جانب منها . انزلقت السكين ورأيتها تنغرز عميقاً في اصبعه . لم تتحرك الانسة جيديس . لوى اصبعه المجروح جانباً وواصل تقطيع الكعكة .

قلت : « الا ينزف ؟ » .

رفع يده : استطيع الان ان ارى الشق العميق ولكن لم يكن هناك دم . توجهت بتروٍ وربما يائساً نحو الانسة جيديس وقلت : « رأيت الدار التي في الطريق وقد اصبحت مستشفى للامراض العقلية الان ، لقد مررت بها قبل سويعة » .

قالت الانسة جيديس كمن يعرف ان اللعبة قد انتهت : « جوني .. اذهب واجلب فطيرة اللحم المفروم » .

ذهب وهو يصفر بترنيمة . قالت الانسة جيديس بضجر : مررت بمستشفى الامراض العقلية ؟

« نعم » !

« ورأيت جوني يكنس اوراق الشجر ؟ » .

« نعم » .

كنا ما نزال نسمع صفير الترنيمة .

سألت : « من هو ؟ » .

قالت : « انه شبح جوني ، ياتي الى المنزل في كل عيد ميلاد ، « واردفت » لكنني لا احبه » .

ولا استطيع تحمله مدّة اطول . ساغادر غداً . لا اريد شبح جوني . اريد جوني لحماً ودماً » .

ارتعدت ، مفكراً بالاصبع المجروح الذي لم ينزف دماً ، وغادرت قبل ان يعود شبح جوني بفطيرة اللحم المفروم .

في اليوم التالي ، رتبت لقاءً مع عائلة عاشت في البلدة ، وبدأت اتجول حتى الظهر تقريباً ، وبفعل الضباب الخفيف لم استطع في البداية ان ارى ما الذي يقترب مني . كان رجلاً يحرك ذراعه نحوي . انه شبح جوني . قال : « عيد ميلاد سعيد ، ما الذي تفكر به ؟ لقد ذهبت عمتي الى لندن في يوم عيد الميلاد ، اعتقدت انها كانت في الكنيسة وها انني هنا لوحدي لا اجد من اقضي معه عيد ميلاد بهيجاً ، انا اعذرها طبعاً فهذا موسم المودّة . الا انني مسرور لرؤيتك اذ استطيع ان ارافقك حيثما تذهب .. ويمكن ان يكون لدينا جميعا .. سعيد .. » .

« انصرف ! » قلت وواصلت سيري .

يبدو صعباً ، ولكن قد لا تدري كم هو كريه ومقرف شبح انسان حي، ربما لا باس باشباح الموتى ، لكن شبح جوني المجنون جعلني اشعر بالخوف .

قلت : « انصرف ! » .

لكنه واصل السير الى جواري . قال : « الآن هذا موسم المودّة فانني اعذرك على لهجتك .. انني قادم » . كنا قد بلغنا بوابة مسستشفى الامراض العقلية ، وهناك في الساحة رأيت جوني يكنس اوراق الشجر .. اظن انها كانت طريقته في الاستمرار بالاضراب عن العمل في يوم عيد الميلاد . كان ما يزال يثير ضجيجاً حول عيد الميلاد وبدافع مباغت قلت لشبح جوني : « اتريد رفيقاً ؟ » اجاب « بالتاكيد .. انه موسم .. » .

قلت : « سيكون لك ذلك » .. وقفت في مدخل البوابة وناديت : « جوني ! » نظر هو الى فوق .

« جئت لك بشبحك ليراك يا جوني ! »

« حسناً .. حسناً » .. قال جوني وهو يقترب ليلتقي شبحه .

قال شبح جوني :

« عيد ميلاد سعيد » .

قال جوني « اوه .. حقاً ؟ » .

تركتهما وسرت وعندما التفتُ الى الوراء حائراً ، رأيت شبح جوني يكنس اوراق الشجر هو الآخر ، وبدا كانهما يتناقشان . الا ان الجو كان لا يزال ضبابياً ، ولا استطيع في الواقع ان اقول ان كان هناك رجلان ام رجل واحد يكنس اوراق الشجر .

في السنة الجديدة اخذ جوني بالتحسن ، وتوقف اخيراً عن الصراخ حول عيد الميلاد ، ولم يعد يشير الى ذلك فيما بعد على الاطلاق . وعندما توقف عن قول اي شيء اخلوا سبيله بعد بضعة اشهر .

اعطاه مجلس البلدية مهمة كنس اوراق اشجار الحديقة العامة . ونادراً ما كان يتكلم او يميز اي شخص اراه كل يوم منذ اواخر السنة وهو يعمل في الضباب . واذا ما كانت هناك هبّة ريح مفاجئة احياناً ، فانه يحرك رأسه الى الاعلى فجاة ليراقب بضع اوراق شجر تتساقط خلفه ويقف مشدوهاً لوجودها هناك حيث كان يرى بان اوراق الشجر يجب ان تتوقف عن السقوط.

قراءة انصالية
في قصة اصطياد لحظة
للقاص عبد الآله عبد الرزاق

• مقداد مسعود

(١)

من خلال اصطيادنا للتكرار اللفظي نحاول ان (نقيم شبكة من العلاقات بين الجمل المتباعدة داخل النص)[١] لنؤكد ان محدودية مفردات القاموس القصصي في (اصطياد لحظة)لا يعني اعادة الانتاج البضائعي ذاته للمفردة قدر ما يعني التوسيع في مديات انتاج المفردة القصصية ، من خلال التركيز عليها (اذ تضيف كل جملة لاحقة ، الى سابقتها عنصراً اخبارياً جديداً)[٢] . يشتغل الملفوظ القصصي على ثلاثة تكرارات . وهي كالتالي :

(١) لحظة : (ارتفعت لحظة انهيار الجسر ، لحظة ان انتاب النهر حريق شطر الموج) نرى ان اللحظة الاولى معنية بانهيار الجسر ، اما الثانية فمكرسة للحريق ثم تواصل سيرورة القص بثها ليعود السارد الى تشخيص لحظة اخرى (لحظة تدافع الماء نحوه) اذا كانت اللحظة الاولى ذات عمومية لخصوصية الجسر ، والثانية لخصوصية الحريق ، فان اللحظة الثالثة ، لحظة افقية متجهة نحو الرجل مندفعة صوبه (لحظة تدافع الماء نحوه) ثم تليها لحظة عمودية مسارها من الاعلى الى الاسفل لتصطحب الرجل في مسارها أعني (لحظة استسلامهِ للهبوط المجهول) لكن سرعان ما تصطدم هذه اللحظة بلحظة مغايرة لها في المسار فهي من الاسفل الى الاعلى (لحظة ارتفاعه ادنى الى السطح) ثم تعاود اللحظة الافقية حضورها (لحظة يفتح عينيه عبر زجاج مهشم) تعقبها لحظة انغلاق / سكون (لحظة اقترابه من سكون ابدي ، يستشعره) ومن نسبية السكون تتشقق لحظة سكون مطلق .

(اهذه هي فعلا لحظة الموت) لكن هذه اللحظة المطلقة تخترقها حركة استرجاعية (لحظة صحو اخرى تنهمر في ذاكرته) ومن ضوء اللحظة هذه تنبثق لحظة الامل (انها ستجيء حتما طالما يعيش حتى اللحظة في هذا الطقس غير المفهوم) . لحظة الامل هذه ليست لحظة مطلقة بل هي لحظة قلقة مهددة بلحظات من سبقوه (ولا يختلف عن مصير الاخرين الذين سبقوه ببضع لحظات) وهذا يعني ان لحظته ستتراكم في تلك اللحظات المنفلقة على الاخرين . نرى هنا ، للمرة الاولى ... يعمد السارد الى جمع مفردة (لحظة) وقبل نهاية الملفوظ القصصي سيكرر ذلك مع الاختلاف في الدلالة . (لحظات) الاولى هي لحظات منفلقة على الموت وكل لحظة تخص احد المغرقين . اما (لحظات) الثانية فهي لحظات منفتحة على الحياة والاصح لحظات الوهم بالنجاة وخصوصية الاولى بالمغرقين من سياق الملفوظ اما (لحظات) الثانية فهي مقوسة بين (هذه) و(المنفلتة) (هذه اللحظات المنفلتة) ومن (هذه) نعرف مدى قرب اللحظات ونعرف من (المنفلتة)انفلاتها من الموت اعني محاولاتها في الانفلات .

(٢)

لا يشتغل الملفوظ القصصي على تكرار لفظة (لحظة) في وحداته القصصية حسب بل منها يشتق البنية الاولى اعني ثريا القص فتكرار المفردة ذاتها هي محاولة في اصطياد لحظة وضمن شروط فن الصيد فان الصياد لا يصيد الميتة بل الحية ، وهنا نتساءل : الصياد من ؟ احد المغرقين وهو ينتقل بين منوعات اللحظة ؟ ام النهر (وقد سكنت صفحة مياه النهر فوقهما كما لو قد تسلمت نذرها) ان اختيار الصياد مرهون باستجابة المتلقي .

(٢) اليد : لا يغمرها الماء ولا تغتسل به هذه الحالات الثلاث تقترن بالحالة القارة اما في الحالة القلقة حالة العنف المزدوج ، قصف امريكي وحشي قصف تشقق عن ازدواجية الاذى

(حريق / غرق) فسيكون التعامل عنيفاً جداً (اخترقت يدهُ موجة ضاجة) ثم في السطر العشرين (امتدت يده ، اخترقت الماء الفائر) لا يعني هذا الاختلاف اي تشويش في الاسلوبية .

الجملة الاولى : جملة الاستهلال وهي تمتلك شروط اقناعها الدلالي فهي تسرد لحظة القصف الاولى ، اما الجملة الثانية فهي تعني اللحظات التالية واليد (تمتد بحثاً عن خلاص بعيد) في حين ترد مفردة (يد) في المرة الثالثة من اذن الظن لا من عين اليقين (يرى ما يظن انها يد بشرية) ثم يتاكد اليقين (ألآن يتاكد أن ثمة يداً حقيقية) والمسافة بين يده هو واليد الاخرى جد قصيرة فهي (في الدائرة الضيقة التي تحتويه) وبفعل القرب تتضح الصورة (تنقبض اصابعها بضعف وتنبسط في حركة بطيئة) لكن اليقين والقرب ورؤية العين المجردة سرعان ما يمحوه الماء فتغيب اليد (لا تلبث اليد ان تختفي نهائياً ويستكين سطح الماء) ثمة قوة اخرى تدخل في توازٍ مع قوة الماء (قوة غامضة تدفع به الى امر مقرر سلفا شيء يجهل حقيقته كان يذعن الى سطوته وحين يطارد الغريق بعضا من قبضة هواء فان هذه القبضة (تظل محتبسة بفعل القوة الغامضة فينتابه اختناق عاصف) حينها تحاول اليد المجهولة الاقتراب منه (يرى بشكل صاعق اقتراب اليد المجهولة نحوه) وهنا تتداخل الاسئلة وهو (لم ير غير اليد) هل اليد هي التي شقت صفحة الماء ؟ ام ان الماء الغاضب هو الذي اخترقها كما (اخترقت يده موجة ضاجة) اليد هنا منظور لها افقيا ومن المنظور الغريق ذاته اما بالنسبة للآخر الرائي فان (آلية المشهد توحي للرائي ان اليد قد تكون يده هو تظهر تارة وتختفي تارة) ثم يعاود الغريق تذكر (اليد التي لا بد ان تكون قد طفحت) .

تفكيره باليد الاخرى لا يعني تفكيره بالنجاة فهو لا ينتظر اليد التي تنتشل (لم يكن يامل ان تمتد اليه ذراع لتنتشل جسدهُ ... لم يكن يعنيه سوى أن يقترب من اليد المجهولة او انها تقترب منه) وبعد وحدات قصصية صغرى يتواصل مع اليد مؤقتاً ان ثمة حتماً قدرياً (فاللقاء قدر مؤكد لا يحتمل التاجيل او التسويف) كل هذا الرصد لليد يؤكد مدى فاعليتها في الملفوظ القصصي . انها مفردة حيوية (من مفردات هذا الطقس الذي يشرف عليه الغرقى) ثم تستمر حركية السرد في التركيز على هذا الحتم (كان واثقاً من هذا اللقاء) (لا بد ان يقع ذلك) ثم يركز السرد في وحداته الصغرى المتبقية من القص على لقاء اليدين (امسك بها بقوة ... اختلجت بين اصابعه ، احس بنبضها .. وهي تتدافع بين اصابعه .. وصل اليه الان شيء من دفئها) .

وهنا بعد الاندراج المعلوماتي المتسلسل يخبرنا السارد انها يد امرأة (كان الآن بمواجهة جسد امرأة حقيقية) نلاحظ ان السارد وضمن الاندراج المعلوماتي ، مرة يصف اليد الحقيقية ومرة بالمجهولية ومرة يذكرها مجردة (اليد) ثم يعاود وصفها بالمجهولية ومرة يذكرها (صاحب اليد) نرى ان الاندراج يتساوق مع مكابدات الغريق الذي صار يحاول اصطياد لحظة دفء ثنائية الموت لا فرديته الباردة فالغريق (لم يعد يفهم شيئا عن اليأس والاحباط او المرض او الامل .... ولم يعد يعنيه سوى ان يلتقي باليد ..) ثنائية الموت تصيّر مطلق وحشة الموت نسبياً فهي خير زاد يتقوت به الطرفان على وحشة الطريق الهابط الى قرارة لينة ها هما يلتصقان ببعضهما حتى لا تتسرب الوحشة اليهما وهما (يهويان نحو الاعماق السرية بصمت ورضى وأطمئنان آسر) .

(٣) لم يكن : (لم يكن النهر في يوم ما قادراً على ان يضخ هذا الغضب كله) وهنا يعني ان كل هذا العنف ليس من سليقة النهر بل بفعل تلك التكنولوجيا الموظفة بوحشية امريكية لقهر الشعوب ، إنهار الجسر وتشظى الادميون المسالمون واداة الجزم (لم) تعني الشخصية الرئيسة في الملفوظ القصصي اعني : النهر ، ثم يعمد السرد الى تكرار استعمال (لم يكن) لا بخصوص النهر بل بخصوص من هو الآن في عداد المغرقين .

(١) لم يكن يحلم بادنى فرصة للنجاة .

(٢) لم يكن معنيا بالاندفاع عبر قوة مخذولة .

(٣) لم يكن يامل ان تمتد اليه ذراع لتنتشل جسده .

(٤) لم يكن يعنيه سوى ان يقترب من اليد المجهولة .

هذه الجمل المجزومة تاتي بالتعاقب في الملفوظ القصصي اي ان قراءتنا لم تصطدها من الملفوظ وترتبها بنفسها ويمكن اعتبار هذه الجمل وحدة قصصية صغرى مهد لها السرد قبل (٤٦) سطراً بـ (لم يكن قادراً على ان يملك نفسه) نرى ان هذا النسق الخماسي يتدرج من القدرة ـ الحلم ـ الاندفاع ـ الامل لا ليفعل هذه الالفاظ بل ليعطيها وليشغّل في الوقت نفسه النسق الاخير (... سوى ان يقترب) . اسلوبيا نرى لو ارتبطت هذه الجمل فيما بينها بـ واو العطف لادى ذلك الى تفريغ شحنتها العالية ذلك لان (غياب الرابط كان لقوة الارتباط)[٣] .

ـ ٣ ـ

* العلاقة بين ما قبل النص وما بعد زمن الحدث (قصف الجسر ... الخ) بعد بنية العنوان تأتي بنية المقتبس وهو مرثية بابلية بالنواح اكتفت المرأة البابلية بالنواح وهو كل ما تبقى لديها من طاقة .

(فهي تنوح على نهر عظيم حيث الصفصاف لا ينمو) في مفصل (خاتمة محتملة)نرى ان المرأة الكانونية [نسبة الى العدوان الامريكي في كانون الثاني على قطرنا الحبيب] لا تنوح ولا تلعن الظلام انها تفعل الأمر (توقد شمعة) والشمعة وهي تقطر ذوبها لا تموت بل تبذر ذوبها في صلاة الصخر فيذوب الصخر

الى طين تشقق عنه صفصافة (هناك صفصافة قد شقت الطين فنمت) اذن العلاقة بين ما قبل النص (المقتبس) وبين ما بعد قصف الجسر هي علاقة تتمة فما لم تفعله المرأة البابلية فعلته المرأة العراقية الان .

- ٤ -

ان في تركيزنا على التكرار كمشّغل لسيرورة القص رأينا ان التكرار جاء ضمن وحدات قصصية (ذات وظيفة تواصلية واضحة تحكمها جملة من المباديء منها الانسجام / التماسك الاخبارية)[٤] .

والآن الى السؤال التالي هل قصة (اصطياد لحظة) قصة سائبة ام لها اتصالية بالمنتوج القصصي المتميز للقاص عبد الاله عبد الرزاق الذي حقق له (مكانة فذة في القصة العراقية) على حدقول غالب هلسا وهو يكتب عن (لا وفيليا جسد الارض) مجموعة القاص المنشورة عام ١٩٧٦ ضمن منشورات وزارة الاعلام العراقية ... ان دقة التوصيف وشعرية القص في (اصطياد لحظة) هي في (لا وفيليا جسد الارض) وكذلك الاقتصاد في الاسلوبية فالقاص منشغل باللحظة القصصية لا يبتعد عنها بل يحفر فيها والعنف نفس العنف (ففي جو من الصمت الذي يعم الطبيعة ينفجر عنف شرير) لكن المختلف هنا ان للعنف مستوى اخر اولا العنف هنا يتناول ما ارتكبته الوحشية الامريكية في ارضنا وشعبنا والعنف هنا ثانياً ليس عنفاً فردياً بل هو عنف دولي تكنولوجي تقوده امريكا ضد قطرنا كما ان الاحداث لا تقف خارج التاريخ بل تنسب اليه وهي تقوم بارخنة قصصية لذلك[*] والاتصالية الداخلية مشروعة ومبررة فنيا بين (اصطياد لحظة) وبين قصة (لا وفيليا جسد الارض) التي تحمل المجموعة القصصية اسمها . من ناحية الاقتصاد في الاسلوبية / ودقة التوصيف / وشعرية القص / كما تشترك القصتان في الفضاء المائي نفسه وتمسرح الجريمة فيه (الان بدا الجسد يهبط في حركة خفيفة جدا كانه يتجنب ان يلامس القاع ولم تمض هنيهات حتى مس حوافي القاع مساً مرتبكاً جعله يرتفع مرة واحدة في انزلاق عجل ثم عاود استقراره نهائيا بشيء من البطء / ص ٣٢ / (قصة لا وفيليا) بالطبع ثمة فروق بين (لا وفيليا ....) وبين (اصطياد ....) فالعنف في (لاوفيليا ...) عنف شخصي لا تصل مدياته ابعد من العداء الشخصي بين افراد بيئة واحدة يتناولها السرد القصصي اما في (اصطياد ...) فلدينا غريق هو الذي يتوصل الى الغريقة ليهبطا معا الى القاع . هذا بالنسبة للاتصالية الداخلية بين نصوص القاص نفسه ، كما ان هناك اتصالية اخرى ضمن الوحدات القصصية لـ(اصطياد لحظة) اتصالية تعتمد على تفعيل بعض المفردات مثل (لحظة) و (اليد) وهناك ايضا مفردات اخرى تتكرر ... كما ان هناك تكراراً لفعل تسبقه اداة جزم (لم يكن) هذه الاتصالية نقترح تسميتها بـ(الاتصالية الجوانية) لتمييزها عن الاتصالية الداخلية .

ان تفعيل التكرار يراد منه احالتنا اليه بين الحين والاخر للتركيز عليه كإحالة داخل النص نفسه او داخل اللغة (يتمثل في تكرار لفظ او عدد من الالفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التاكيد وهو الاحالة التكرارية وتمثل الاحالة بالعودة اكثر انواع الاحالة دوراناً في الكلام)[٥] من هذه الاحالة اشتققنا الاتصالية التكرارية اما مفهوم (الاتصالية) فقد اعلنا عنه في مقالتنا عن القاص محمود عبد الوهاب (عزلة مؤتلفة عزلة مبصرة / الاقلام تموز / ١٩٩٨) .

ان (هابرماز) يؤكد على اتصالية من خلال اتصال الذات بالاخر .

ونحن نستفيد من اطروحات (يورغن هابرماز) وننقل المفهوم من الحقل الفلسفي الى الحقل الادبي ... اللهم اشهد إني قد بلغت .

المراجـــع

قصصياً

(١) عبد الاله عبد الرزاق / اصطياد لحظة / مجلة الاقلام / العدد السادس / ٢٠٠١

(٢) عبد الاله عبد الرزاق / لاوفيليا جسد الارض / وزارة الاعلام / ١٩٧٦

نقديا

(١) الازهر الزناد / بحث في ما يكون به الملفوظ نصا (نسيج النص) ص ١٦ / المركز الثقافي العربي / بيروت / الطبعة الاولى / ١٩٩٣

(٢) المصدر السابق / ص ٦٣

(٣) المصدر السابق / ص ٣٩

(٤) المصدر السابق

(٥) المصدر نفسه ص ١١٩

الجرائد :

(١) صحيفة الثورة / غالب هلسا / الصمت والعنف / لاوفيليا جسد الارض ٢٦ / ٤ / ١٩٧٧

(٢) جاء في مقالة غالب هلسا : ان عدم تاريخية المكان والاحداث رغم التعويض عنها في هذه القصص ببناء فني جيد ورؤية متميزة

(*) قولنا (ارخنة) على وزن اسطرة وادلجة وهي نوع من النحت في كلمة تاريخ .

الممثل والموهبة

• سامي عبد الحميد



عندما يعرف فن التمثيل على انه فن المحاكاة فلابد ان نعرف بأن المحاكاة غريزة من غرائز الانسان حيث يبدأ بها منذ طفولته اذ يحاكي اصوات وحركات من يحيطون به الوالدان والاقارب. ويستمر الانسان في ممارسة المحاكاة حتى عندما يشب ويكبر اذ يكيف سلوكه وتصرفاته على وفق المواقف التي يمر بها مع الاخرين او مع البيئة وهكذا يمر او يمارس تغيرات مختلفة في التعبير الجسماني والصوتي وكانه يلعب ادواراً مختلفة خلال حياته اليومية وبذلك يرتدي اقنعة مختلفة سرعان ما ينزعها كلما استدعت الضرورة الحياتية. وهو ينزع قناع البيت ليرتدي قناع الوظيفة وينزع هذا ليرتدي قناع الرفقة مع الاصدقاء او قناع التعامل مع السوق أثن. فالانسان لا يتوقف عن التمثيل. وارتداء الاقنعة في الحياة عملية عفوية وقصدية في آن واحد. اما في مجال التمثيل فهي عملية قصدية فقط. وهدف الاولى التكيف مع الظروف، اما هدف الثانية فهو امتاع الاخرين وتنورهم. وحرفياً بدأ التمثيل باستخدام الاقنعة عندما كان الممثل المحترف الاول في التاريخ (ثبسبسن).

يتجول في اثينا يمثل مقاطع مسرحية. وظلت الاقنعة وسيلة من وسائل التمثيل فترة من الزمن استغنى بعدها الممثلون عن استخدام الاقنعة المصنوعة واستبدلوها بتعبيرات الوجه وبالمكياج. وكانت غريزة المحاكاة وتبلورها لدى الممثلين وقوة جاذبيتها وتاثيرها هي التي تميز قدرة هذا الممثل عن قدرة ذاك ـ

تلك القدرة التي توصف بالموهبة هي العامل الضروري في ممارسة حرفة التمثيل وفي مدى الابداع . وعندما تتوفر الموهبة لدى مجموعة من الممثلين يصبح عسيراً تقييم الجودة في اداء هذا او ذاك وعندما اشتدت المنافسة بين فئات الممثلين وتطورت اساليب المسرح واتجاهاته وتنوعت وحينما تفاوتت درجات التلقي ظهرت الحاجة الى صقل الموهبة والى الكفاءة الفنية والدربة والخبرة . ولكي نجيب على السؤال : هل تكفي موهبة الممثل ليصبح ناجحاً على الدوام ام لابد من توفر الدربة لديه ؟ لابد ان تتعرف على ماهية الموهبة اولًا وعلى طبيعة الدربة ثانياً .

الموهبة : يقصد بها الاستعداد الشخصي لمحاكاة الاشخاص الاخرين في هيئاتهم وسلوكهم ـ هذا ما يخص فن التمثيل . وهناك اعتقاد سائد ان الموهبة الفنية موروثة تتولد مع ولادة الانسان وتتطور مع نموه . وهكذا فهي حصيلة قدرات عامة يمتلكها الموهوب اضافة الى قدرته الخاصة في مجال المحاكاة . ومن تلك القدرات ما ياتي :

١ ـ الحساسية الفنية : يمتلك الفنان الموهوب ادراكاً حسياً قوياً تجاه ما يحيط به وهو اكثر استجابة من غيره للصور وللالوان وللاشكال وللاصوات . وهكذا ينبغي ان يكون الممثل على قدر وافر من الحس المرهف .

٢ ـ قوة المخيلة : وهي القدرة على استرجاع واستذكار التجارب الماضية والقدرة على اعادة خلق التجارب واعادة تنظيمها وتشكيل تجارب جديدة . ولابد ان يتحلى الممثل بالقدرة الكافية على التحول السريع من عالم الواقع الى العالم المتخيل .

٣ ـ الاحساس بالايقاع : ويقصد بذلك قدرة الموهوب على الاستجابة للايقاعات السمعية والبصرية والحركية في الحياة وبالتالي امكانية اعادة صياغتها لمتطلبات عمله الفني . والايقاع كما نعرف تواتر نقيضين بينهما مسافة او زمن تعبير عن الشعور او العاطفة ويتركز عمل الممثل على هاتين الحالتين النسبيتين .

٤ ـ الجاذبية الشخصية : وهي صفة محببة لدى الشخص ينجذب اليها المشاهد او المستمع وتشمل الجاذبية قوة التعبير وتناسبه مع الدوافع المسببة ويمتلك الممثل الجذاب ظلًا خفيفاً سواء على الخشبة ام على الشاشة . وتتاسس العلاقة بين الممثل والمتفرج على هذه الجاذبية .

٥ ـ التاثر عاطفياً : وفن التمثيل هو فن استحضار المشاعر وفن التاثير العاطفي . والتاثر عاطفياً معناه الانفعال السريع وتحويل الانفعال ويقتضي فن التمثيل القدرة على التحكم بالعواطف وتحقيق التوازن بين قوة العقل وقوة القلب .

ويمكن القول ان الذكاء الحاد هو القاسم المشترك لكل تلك القدرات . فالذكاء هو جوهر الموهبة وعمادها .

الدربة : وتتعلق الدربة بتطوير تقنيات فن التمثيل . والتقنية هي طريقة الاجراءات الضرورية لتنفيذ العملية الفنية او طريقة تنفيذها . ويقول (الكسندردين) ، والحق ما يقول ، ان ميدان التمثيل مكتظ بالمتنافسين ولم يعد للمخرج المسرحي في الوقت الحاضر وقت كاف لتعليم ممثليه مبادىء التقنيات المسرحية حيث يكون مشغولًا بجوانب اخرى من الانتاج المسرحي لذلك لابد ان يكون الممثل الذي يريد إحتلال قصب السبق في الحفل المسرحي ، مسيطراً على ادواته التعبيرية ومتحكماً بها وهذه الادوات تشمل الجسم والصوت والمخيلة . وتتعلق مبادىء دربة الممثل تقنيات تخص علاقته بفنه اولًا وعلاقته بما يحيط به على الخشبة ثانياً وعلاقته بالممثلين الاخرين ثالثاً ، وعلاقته بالجمهور رابعاً . ويمر الممثل خلال تمثيله اي دور من الادوار بمتغيرين من ناحية الجسم والصوت والافكار والمشاعر . والمتغير الاول هو ما يخص الشخصية الدرامية وصفاتها ودوافعها واهدافها وعلاقاتها ومعوقاتها بصورة عامة اما المتغير الثاني فهو ما يخص التغيرات التي تطرأ على مسار الشخصية واختلاف المواقف التي تمر بها من بداية المسرحية وحتى نهايتها . ولكي يحقق الممثل تلك المتغيرات مهما كانت نسبتها لابد ان يؤثر جسماً وصوتاً مرنين مطواعين ومخيلة واسعة . وهكذا تنصب عملية تدريب المحتل على هذه الجوانب الثلاث اضافة الى الخلفية الثقافية وتوسيع المعرفة . ويقودنا البحث والعمل على تطوير وسائل التعبير لدى الممثل الى مبدأ الازدواجية في شخصية الممثل .

ازدواجية الممثل : لعمل الممثل هناك وجهان احدهما موضوعي والثاني ذاتي . ذاتياً على الممثل ان يشعر بدرجة معينة ، بشعور الشخصية التي يمثلها وان يجسد عواطفها وانفعالاتها . اي عملية ان يبدو كما لو كان (يعيش الدور) . ان يعطي انطباعاً كما لو كان منقاداً بعواطف الشخصية ومسيراً بافعالها وباتجاه هدفها موضوعياً . عليه ان يحتفظ بقدر معين من الانفصال الموضوعي ، عليه ان يحافظ على فرديته وخصوصيته وعلى سيطرته على نفسه وعلى ادواته الصوتية والجسدية وان يكون واعياً تحقيقه كونه يقف على خشبة المسرح ويمثل امام مجموعة من المتفرجين ، عليه ان يكون مدركاً لكيفية توظيف هيئته الجسمانية وحركاته وايماءاته وانظمته الصوتية لخدمة ملامح الشخصية ودوافعها وللفضاء المسرحي الذي يمثل داخله . عليه ان يسيطر على شخصيته الذاتية بواسطة الموضوعية حيث

كثيراً ما يمتزج الوجهان ـ الذاتي والموضوعي او يكمل احدهما الاخر . وان اي تاكيد زائد على احدهما يكون مضراً فالذاتية الزائدة تؤدي الى فقدان السيطرة والتحكم وبالتالي الى الاندفاع العاطفي وفقر الفنية في عمل الممثل . اما الموضوعية الزائدة فقد تؤدي الى عدم الاخلاص والى التصنع والى الاستعراض فتتهشم مصداقية الشخصية الممثلة . ومهمة الممثل تكمن في التظاهر ، في ان يبدو شخصاً اخر وان يبقى على واقعه الخاص . ولابد من ايجاد التوازن بين التظاهر والكينونة ، والتظاهر هو القناع الذي يرتديه الممثل اثناء عمله على المسرح اما الكينونة فهي وجهه الفعلي وتقودنا هذه الحقيقة الى النتائج الاتية بما يخص بعض ممثلي الكوميديا الذين صعدوا الى الواجهة في الاونة الاخيرة في بلدنا وفي البلدان العربية الاخرى ، ووصلوا الى ما يسميه البعض النجومية .

النجومية الزائفة : يمكن القول ان معظم ممثلي الكوميديا وخصوصاً نجوم الكوميديا لا يعتمدون مبدأ الازدواجية المعروف بل يعتمدون فقط القالب الذي رسموه لتمثيلهم واعتادوا على استخدامه ويعتمد ذلك النمط بالدرجة الاولى على الشكل الخارجي والسلوك فهم لا يفكرون بابعاد الشخصية التي يمثلونها بقدر تفكيرهم وفرديتهم وخواصها ونمطيتهم في رأسمالهم في الاداء . ونادراً ما ينجحون من تمثيل ادوار مركبة التي تحتوي المتغيرات التي اشير اليها سابقاً . فمن الناحية الجسمانية لا يجرون تغيرات على خصائصهم الذاتية والتي تستند الى التشوهات الجسمانية وما هو معوج منها السلوك . ومن الناحية الصوتية . لذلك يتخذون من طبيعة اصواتهم وطريقة كلامهم الخاصة طريقاً واحداً لا يحيدون عنه الا قليلاً كما يعتمدون على اعوجاج اللسان والتلفظ واذا ما توفرت الموهبة لدى البعض من اولئك فانها موهبة محددة بحدود نمط شخصيتهم او الشخصيات التي يمثلونها ولذلك فهم لا يحتاجون الى الدربة وتقنياتها وقد يكتسبونها من الممارسة وليس عن طريق التدريب . وهم ايضاً لا يحتاجون الى سعة المخيلة بقدر احتياجهم الى سرعة البديهة . ويقودنا هذا الامر الى التساؤل : هل يمكن تعليم فن التمثيل ؟

تعلم فن التمثيل : كان الاعتقاد سائداً بان فن التمثيل لا يتحقق بالتعليم دائماً يتحقق بالموهبة . ويذكر الممثل الانكليزي المشهور (جون غيلغود) بأن يتذكر كيف كان مبتدئاً بشعاً وكم تاثر بالمخرجين والممثلين الجيدين الذين عمل معهم واصبح مؤمناً بفائدة التعليم فهناك دروس عدة في فن التمثيل يمكن تطبيقها لتطويره وتتعلق تلك الدروس بتربية الصوت والجسم وبالتركيز وقوة الملاحظة والانضباط الذاتي وحتى الممثلين المشهورين وجدوا انفسهم بعد فترة بانهم بحاجة الى تطوير قدراتهم الذاتية وراحوا ينتمون الى المعاهد الفنية والدورات التطبيقية لهذا الغرض وهنا نذكر (مارلون راندو) على سبيل المثال الذي التحق باستوديو الممثل الذي كان يترأسها كل من (لي ستراسبورغ) و (ايليا كازان) . ولا ننسى تعاليم (ستانسلافسكي) التي تشير الى ضرورة استمرار الممثل بتطوير ادواته التعبيرية . فالممثل بحاجة الى تمارين مستمرة على الاسترخاء والتبسيط وحذف الصدأ .

اذن بدون الموهبة لا يمكن ان يكون الممثل تلقائياً وحيوياً في ادائه وبدون الدربة لا يمكن ان يكون مؤثراً وجذاباً . ومع ذلك فحتى في حالة توفر الناحيتين فان فن التمثيل يبقى عصياً على التقيم ولا يمكن الحكم المطلق على جودة اداء هذا الممثل او عدم جودته في هذا الدور او ذاك ولاسباب عدة نذكرها في خاتمة هذا الموضوع .

طبيعة فن التمثيل : يمكن اعتبار فن التمثيل من اصعب الفنون على التعريف والتحليل والتنويم حتى ان البعض قد اعتبره حرفة وليس فناً من الفنون الجميلة . والملاحظ ان ممثلًا ما قد يلقى استحساناً شديداً بين الجمهور ولكنه يلقى في ذات الوقت نقداً لا ذماً من المختصين والنقاد وهناك اسباب عدة لهذا الاختلاف في الاراء نذكر منها ما يأتي :

١ ـ تعتمد استجابة المتفرج للممثل على مقدار التطابق بين شخصية الدور وشخصية المتفرج وبالتالي التحسس بمشاعره والتأثر بانكاره وتصديق افعاله .

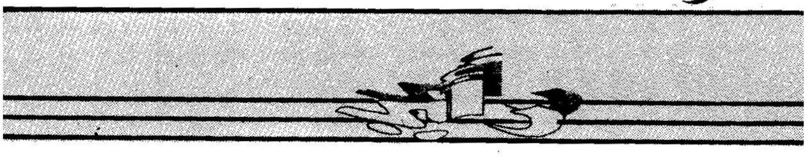
٢ ـ يصعب احياناً التفريق بين شخصية الممثل وشخصية الدور الذي يمثله لاقتراب الصفات والملامح بينهما ودقة المتغيرات التي على الممثل ان يحدثها .

٣ ـ يزول وقع التمثيل الحي في المسرح على وجه الخصوص في نفوس المتفرجين بعد انتهاء العرض مباشرة او بعد فترة قصيرة حيث لا يمكن الامساك به ووضعه موضع الدراسة والتمحيص لذلك بقصد تتحكم الذاتية ـ ذاتية المتلقي في الحكم اكثر مما تتحكم الموضوعية .

٤ ـ يتاثر فن التمثيل بحكاية العرض وزمانه حيث ليس لدى الممثل حق الخيار فهو مجبر على ان يؤدي في وقت معين وفي مكان معين . ولا نتوقع من الجمهور ان ينتظر طويلًا قد يدخل الممثل بالجو ويمسك بابعاد الشخصية مصورة كاملة .

من كل هذا فان تقييم فن الممثل امر نسبي ولا يخضع ابداً للاحكام المطلقة فمن الخطأ في تصوري الحكم على افضلية هذا الممثل على الاخرين الذين يعملون معه .

أصوات واشارات



مستقبل الرواية العربية

● تتهيأ وزارة الثقافة ، من خلال دار الشؤون الثقافية العامة ، لعقد ملتقى الرواية العربية في بغداد بعد بضعة اشهر . وبهدف استمزاج الآراء والتعرف على وجهات النظر حول موضوعات الملتقى وبلورة الاتجاهات التي ستعتمدها ، عقدت الدار ندوة تمهيدية حضرها عدد كبير من كتّاب الرواية ونقادها والمعنيين بشؤونها في العراق ، لمناقشة الورقة التي اعدّتها وتضم مفردات الملتقى المقترحة . وقد طرحت خلال الندوة جملة اراء ومداخلات ومقترحات منها ما هو جدير بالاهتمام .

تضم الورقة ثلاثة محاور تتناول موضوعات : « الرواية والواقع » ، و « الرواية وافاق المستقبل » و « اتجاهات في الرواية العربية » ، فضلًا عن ندوات الطاولة المستديرة التي تسعى الى مراجعة المنجز الروائي العربي وتناول موضوعة شعرية الرواية العربية المعاصرة . ويتم خلال الملتقى تكريم شخصية روائية عراقية ، في التفاتةٍ تستحق التقدير .

ومما يلاحظ ، وكما يرى عدد من المشاركين في الندوة ، ان الورقة تزدحم بالمفردات والى الحد الذي يجعل ملتقىً واحداً غير قادر على استيعابها وهي بمثل هذه الشمولية . وثمة ما يجعل المرء يتساءل عمّا اذا كان في امكان جلستين من جلسات أي ملتقى (او ربما اكثر من ذلك) ان تغطي محوراً يتناول اتجاهات الرواية العربية ويتعرض في الآن نفسه لموضوعات رواية الحرب وأشكال الرواية الاخرى التسجيلية منها والشعرية والتجريبية والجديدة ، فضلًا عن شهادات في المحور نفسه ، وهو محور يتسم بالشمولية ، ويبدو ان واضعي الورقة يرغبون في تقديم استقراء كامل لكل جوانب المشهد الروائي العربي بتفاصيله الكثيرة ونماذجه المتعددة ، وهو ما يتطلب موازنة دقيقة بين القدرات والطموح . ولا شك في ان المعنيين بهذا الملتقى قد خرجوا من الندوة برؤية تعينهم على اقرار محاور الملتقى ومفردات هذه المحاور في ضوء الممكن دون الافراط بالتفاؤل . اننا نلتقي مع الذين يرون بأن الملتقى ينبغي ان يتوفر على اسباب نجاحه وضمان تحقيق اهدافه ، وان يأتي محكوماً بمعايير موضوعية تحجّم الاسراف في الحماس والمبالغة في التقدير . ونرى بأن مستقبل الرواية العربية يتطلب مزيداً من الاهتمام : مستقبلها وهي تواجه التحديات التي تمليها حركة التطور الهائل والمتسارع في ميدان تكنولوجيا المعلومات وما يرافقها من جديد يشهده هذا الميدان كل يوم . ونشير بشكل خاص الى تقنية الكتاب المرئي والكتاب الالكتروني وشبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) . ونرى ايضاً ضرورة الاهتمام بشكل واضح بموضوعة التفاعل بين الرواية العربية والفنون السمعبصرية (السينما والدراما التلفزيونية والاذاعية) فيما يتعلق بمدى هذا التفاعل وحجم تأثيرات هذه الفنون على الرواية العربية ، وما يتركه هذا التفاعل وهذه التأثيرات من انعكاسات ـ ايجاباً او سلباً ـ عليها . والى جانب ذلك فإن الاشكالات التي يواجهها الروائي العربي . اشكالات النشر والتوزيع وحرية التعبير وضوابط الرقابة ، انما هي على صلة بمستقبل الرواية العربية ايضاً . اما بخصوص فقرة الشهادات المقترحه ، فاننا نأمل في ان نجد شهادات تستقرىء تجارب روائية كبيرة لكتّاب لهم ثقلهم وموقعهم المؤثر في المشهد الروائي العربي . وقد تكفي شهادة واحدة من هذا النوع بديلًا لعدة شهادات سريعة ومرتجلة (بغض النظر عن اسماء اصحابها) قد لا تخدم اهداف ملتقىً روائي كبير .

ناطق خلوصي

اصوات واشارات

الخطاب الروائي السردي في الرواية التاريخية / طائر الجنة / إنموذجاً

• سليمان البكري



في تراث الكاتبة بديعة أمين محطات وقوف مؤثرة في مسيرة النتاج الفكري العراقي، وقد كان اهتمامها بقضية الصراع العربي الصهيوني و « نقد فكر التسوية » مؤشراً واضحا في التزامها الموقف العربي الانساني الاصيل بحثا عن طريق تختصر بها المسافة للوصول الى نتائج تحقق معنى الوجود القومي على مستوى الشعب والدولة والحضارة، ولها في هذا المضمار دراسات موسعة واصدارات كتب باللغتين العربية والانكليزية.

في الاتجاه الاخر للابداع تقف بديعة أمين ناقدة لها صوتها الخاص في « المعنى والرؤيا » ١٩٧٩ وكتابها الشهير « هل ينبغي احراق كافكا » ١٩٨٣ ألذي أثار ردود افعال كثيرة بمختلف الاتجاهات مؤيداً / معارضا لطروحات الكاتبة في موضوعة كافكا وموقفه الخاص كروائي وقاص ومثقف، من الشخصية اليهودية وتعاطفه معها على النقيض من موقفه مع الشخصية العربية.

هذا العطاء الفكري المتميز للكاتبة لم يبعدها عن عالم القصة والرواية فكانت مجموعتها القصصية « العربة والمطر » ١٩٩٥ سفراً قصصياً مبدعاً في ملامحه الخاصة عبر العطاء القصصي العراقي أشّر اسم الكاتبة قاصة لها بصمتها الخاصة ضمن مجايليها من كتّاب القصة.

هذه المقدمة كان لا بد منها ونحن نقرأ نتاج بديعة أمين الجديد « طائر الجنة »* الرواية العراقية التي وظفت التاريخ العراقي الحديث توظيفاً مثيراً متعاملة مع حقبة زمنية مؤثرة امتدت سنوات طويلة جسدت من خلالها موضوعة الصراع / العراقي / العثماني / البريطاني / في أبعاده وتناقضاته وتداخل صوره واحداثه.

تعاملت الروائية مع موضوعة ساخنة بواقعية جريئة وكان صوتها الخاص مسموعاً من حيث جوهر التزامها ابطالها المرأقيين رجالا / نساء / اطفالا / في تواصل ذكي مثير ملفت للانتباه وابراز سمات تلك المرحلة بمقدرة فنية واضحة المعالم. الروائية في تعاملها مع الواقع تاريخيا جعلها تتناول احداثا كثيرة في أماكن مختلفة إبّان تلك الحقبة وازاء ذلك ظهرت حساسية التعامل مع /الزمان / المكان / الفعل / اكثر بكثير مما تناولته روايات عراقية اخرى تعاملت مع نفس موضوعة الاحتلال / العثماني / البريطاني / ووقوف العراق كشعب مناضل عريق الاصالة بوجه الاحتلالين.

في قراءتي لـ « طائر الجنة » الرواية التاريخية حاولت قطع الصلة بما يسميه « جورج لوكاش » « بالاسطورة الرومانتيكية » من أجل اكتشاف الحس التاريخي الاصيل في اعماق الاحداث والشخصيات وبلورت الصفة الخاصة لهذا الحس من أجل وضوح « ماهية الاساس الاجتماعي والايديولوجي الذي كانت الرواية التاريخية قادرة على الظهور فيه »* البنية الفنية السردية للرواية اعتمدت عنوانات كثيرة بلغت واحدا واربعين عنوانا الحقت الروائية بها « ملاحظات مهمة » سجلت فيها المصادر التي اعتمدتها تاريخيا في التعامل مع حدث الرواية / مكانا / زمنا / شخوصا /.

تتصدر الرواية في صفحتها الاولى مقولة للسير بيرسي كوكس الاستعماري الانكليزي المتيد وهو يكشف الوجه القبيح للاستعمار البريطاني في ثوابت ستراتيجيته المستقرة منذ عقود في ابادة شعبنا العراقي وحرمانه من وسائل الحياة الحضارية وتركه في العراء ليموت الكثير من الاطفال والنساء ويقضون نحبهم جراء البرد القارس والجوع والمرض وهو ما تفعله امريكا اليوم في حصارها الظالم وحرمان شعبنا من متطلبات البناء الحضاري في العلم والتكنولوجيا وقطع الغذاء والدواء، فما أشبه اليوم بالبارحة !. بريطانيا / أمريكا وجهان قبيحان لعملة واحدة سيئة الصنع والتوجه والتعامل.

كشوفات السرد الاولية تتعامل مع النموذج الروائي المرأة الحامل / ام مديحة / فيما بعد، تتعامل معها في صيغة حلم / كابوس يدخل تلاوين الرعب والخوف في مدياته النفسية / الذاتية يعيش داخلها وهي تستذكر حوار المرأتين وجهيهما البيضاويين اللذين « لا دم فيهما كانهما بيضة أفعى تحيط بكل منهما غلالة سوداء مغبرة » ص ١٦. هاتان المرأتان تسحبان المرأة الحامل وهي تعيش تجربة حملها الرابعة الى عالم كابوسي مرعب في اشارتهما الواضحة الى ان ابنتها ستموت حين تبلغ العاشرة. جراء الحلم / الكابوس تعيش المرأة اياما صعبة في متاهات الخوف وتتمنى لو انها تلد ذكرا فربما يبعد نبوءة المرأتين الشريرتين عن فقدان المولودة عامها العاشر.

يتعامل السرد مع مفردات الحياة الشعبية في مفهومات امرأة حامل تعيش كابوس الخوف على ابنتها

القادمة تشاركها العائلة / الام / الزوج / العمة / الصديقات / في هواجسها لكنهم جميعا يحاولون طمانتها وتجاوز هواجسها باتجاه النظرة الضيقة المحدودة الى وقائع حلم يعيش الانسان مثله ويراه لكن دون ان يحدث شيء .

في « الفردوس » يكون الاطفال طيورا جميلة مكانها الجنة وتتكرر مفردة « طيور الجنة » مرات عديدة / كثيرة في مفهومات شخصيات الرواية في تعامل روحي / ايماني مع اولئك الاطفال الذين ياخذهم الموت وهم بعد أزهار لم يتفتحوا على دنيا الحياة فتحولوا الى طيور جميلة تحلّق عاليا في جنة الله تعويضا عن طفولتهم وبراءتهم وعالمهم الضائع في الدنيا .

السرد في تعامله الخاص مع حالة الولادة بحضور صديقات المرأة الحامل نموذج الرواية الخاص يكشف عن طيبة النسوة العراقيات وهن يبدين استعدادهن للمساعدة باقتراحات يحاولن فيها رفع معنوية المرأة وهي تعيش / تعاني حالة الطلق من اجل تسهيل عملية الولادة تعويضا عن ماساة ابنائها الذين ماتوا في حملها السابق لثلاث مرات .

النساء في المقطع المعنون « المولودة » هن / ام امين / الحاجة ام نوري / ام عبد الله / يكشفن عن طيبتهن وتعاملهن الانساني مع المرأة التي وضعت / ولدت جديدها الان طفلة جميلة أسميت مديحة . يختزل خطاب الرواية السردي الزمن ليضع المتلقي وهو في متابعة الولادة لينقله الى حالة جديدة اخرى بعيدة عن الخوف والهواجس ، أعني بها خطوبة الطفلة الجديدة مديحة التي بلغ عمرها الثانية عشرة الى الضابط أمين الذي غادر الى اسطنبول للالتحاق بمدرستها العسكرية .

يعود الخطاب السردي الى خلفية الاحداث ليقرب دائما علاقة « طائر الجنة » بـ « مديحة » من خلال ترنيمه الحمام الجميلة في الموروث الشعبي العراقي « كوكوختي ... وين اختي ... بالحله ... شتاكل ... باكله ... الخ » ويكشف عن عشق مديحة لهذا الطائر الجميل الذي يقف بسلام ومحبة على كفها الصغيرة يلتقط الحَبّ من يدها حبةً ، حبة ، ليطير بعد ذلك محلقا بين اشجار الحديقة وفضاء السماء بعيدا لتظل مديحة بانتظار عودته .

يفجر خطاب الرواية بعد ذلك حالة نادرة الحدوث ويحدد تاريخها الماساوي بالنفير العام في شهر آب من عام ١٩١٤ ويامر السلطان / الباب العالي التحاق جميع الشباب ما بين الحادية والعشرين والخامسة والاربعين بالجيش العثماني . تعامل الخطاب مع آلية الحرب يعكسها على شخصيات الرواية / الحاج مصطفى / ابو قدوري / ابو نوري / ابراهيم / في سحابة « سوداء ارتسمت على وجوه الرجال والنساء » ص ٥٠ .

ماساة لطبيعة السيطرة العثمانية على العراق حين شرع قانون التجنيد والخدمة العسكرية الالزامية التي تتنوع مفرداتها كالاتي :- ثلاث سنوات خدمة نظامية / خمس سنوات خدمة احتياط / اثنتا عشرة سنة خدمة رديفية / خمس سنوات خدمة مستحفظة / وهذا يعني بقاء الانسان العراقي في الخدمة العسكرية العثمانية طوال مرحلة الشباب وما يعقبها . بهذا الظلم والعنت والقسوة والهيمنة العثمانية ذهب آلاف الشباب العراقيين الى جبهات الحرب وماتوا في بلاد بعيدة غريبة عنهم تحت ثلوج روسيا وقفقاسيا بعيدا عن الاهل والوطن .

يطرح السرد في خطابه الروائي شخصية جديدة في عنوان لاحق « المجلس الليلي - ١ - » أعني بها شخصية جميل أفندي الذي يلتقيه الحاج مصطفى في بيت امين افندي حيث يسهرون ويشربون القهوة البغدادية في مذاقها الخاص التي يجيد القهوجي ستوري اعدادها في السرد يؤكد موضوعة الحرب في حوارات الجلسات الليلية ويكشف أبعاد شخصية جميل افندي الذي يشغل منصبا رفيعا في كلية الحقوق وعضوا في « جمعية العهد » وكاتبا في الصحف السياسة . طروحات هذه الشخصية تكشف اوراقا مجهولة للاصدقاء في بيت امين افندي في مقدمتها طبيعة الانكليز والفرنسيين والايطاليين في احتلال البلاد العربية وتقسيمها بينهم من اجل الحصول على ثرواتها وفتح الطريق للانكليز بشكل خاص باتجاه الهند الجوهرة الكبرى اقتصاديا في التاج البريطاني .

يتابع خطاب الرواية السردي اجواء الحرب واستعداد العثمانيين لها من خلال تجنيد الشباب العراقي بكا ما عرفوا به من قسوة وصلت بهم حد سبي النساء العراقيات وارسالهن سبايا الى بلاد الاناضول وموتهن هناك وسط هذه الدوامة وبين الحين والاخر ، والصفحة والاخرى يؤكد السرد على موضوعة الطائر الاخضر الذي تحبه مديحة واختها فوزية وتسميانه بـ « طائر الجنة »

في« السفر » تدق طبول الحرب ويذهب جميع شباب المحلة الى معسكرات الجيش العثماني فالانكليز احتلوا الفاو وبدأت مضاعفات المواجهة تتصاعد بين المحتلين انفسهم العثمانيين والانكليز ، الخطاب يبرز الحالة الانسانية لعوائل المحلة الشعبية وهم يودعون ابناءهم المتوجهين الى جبهات الحرب ويتعامل بشكل جميل مع طقس شعبي يمارسه العراقيون بسكب الماء وراء المسافر بعيدا طلبا الى الله تعالى ان يعود سالما والماء كما يفصح عنه خطاب الرواية « يستنبت الخضرة أينما ساح فيشيع الحياة في الارض » ص ٩٤ ، هذا الرمز الجميل للماء والمعنى الكامن فيه يوظفه السرد توظيفا فنيا في حوار مفتوح عن الماء بين مديحة وامها ، هكذا يسكب الماء وراء الراحلين لجبهات الحرب بانتظار عودتهم .

خطاب الرواية السردي يتعامل مع آلية الحرب من الجانبين العثماني والانكليزي . العثمانيون يجندون الشباب العراقيين دافعين بهم الى محرقة الحرب ، يعدمون عوائل الهاربين ويستبدلون بالرشوة المحكوم بالاعدام بمجند آخر ، يعدم البريء مكان الهارب ويلجاون الى التجسس على الشعب ، والحال مشابه مع الغزاة الجدد / الانكليز لكن بمفردات اخرى تحقق لهم احتلال مدن العراق مدينة بعد اخرى بدءا بالفاو صعودا الى البصرة والعمارة والكوت وصولا الى سلمان باك حيث تدور معركة كبرى بين « السندان والمطرقة » الانكليز العثمانيين ، الناس الابرياء يعانون الخوف والجوع والموت ، وآلية احتلالين دمويين يدفع ابناء شعبنا ثمنها الكبير .

يفرد السرد في خطابه الروائي صفحات طويلة وعنوانات عديدة لمجزرة حصار الكوت بمفردات تعامل حربي / انكليزي محاصر ، وعثماني محاصر ، وينسق افكار بيرسي كوكس السياسي والجنرال طاوزند تتحقق المصالح الاستعمارية على حساب شعب آمن مسالم دفع الالاف من ابنائه حياتهم في مجازر الاحتلال / الكوت / الفاو / العمارة / سلمان باك / وغيرها . في صفحات حصار الكوت يكشف السرد اشكالية جنود الاحتلال من / الانكليز / الهنود / الكركة / السيخ / وهم يعانون امراض / الاسقربوط / الزحار / البري بري / اضافة الى الجوع ورفضهم اكل لحوم الخيل ، هذا الرفض الذي لا يفهمه الجنرال طاوزند ولا يفهم العلاقة بين الهنود والخيل التي هي علاقة روحية مقدسة فالجندي الهندي اذا اكل من

لحم الخيل فانه « كمن يأكل لحم أهلـه » ص ١٤٢ « والتـلاحـم المتجدد بين هذه الكائنات عبر تحللها ذريا وعودتها المتجددة الى الحياة الى ما لا نهاية ، كان شيئا يفوق القدرات الادراكية العسكرية » للجنرال طاوزند الذي لا يفهم غير منطق القوة وابادة الاخرين كي يحقق الحلم البريطاني بالاستيلاء على العراق ليكون الطريق مفتوحا ، امام المصالح البريطانية الى الهند (في مواجهة الحصار والمرض والجوع يتشظى الوجود البريطاني في واقعة اللاانساني كمحتل لبلد عريق في الحضارة « ان يكون او لا يكـون » تكـون « الصحـوة » للجنرال طاوزند في اتجاهين متناقضين فليس أمامه غير اختيار واحد من اختيارين همـا :ـ « ان يموت هـو وجنده ويلحق بالاسكندر المقدوني الذي مات في بـابل ...» أو« ان يـرفع الـرايـة البيضاء » ص ١٤٩ فيختار الثاني يتجاوز خطاب الرواية السردي مفردات استسلام القوات البريطانية المستسلمة الى بغداد .

آلية السرد تكشف ادراك الروائية بديعة امين لجوهر وطبيعة الفهم الاستعماري للحدث والتعامل معه بعقلية المستعمر المحتل سواء اكان بريطانيا ام تركيا .

بهذا الاتجاه يتوزع الاسرى في الصحراء لمد خط سكة حديد بغداد ـ حلب ، وفي جبال شرق الاناضول لحفر الانفاق التي توصل خط سكة الحديد عبر جبال طوروس الى الموصل .

يتوقف السرد عن متابعة الصراع الانكليزي / العثماني ليعود الى شوارع بغداد واهلها وساحاتها ، والى متابعة مصائر شخصيات الرواية البغداديون الاصلاء من الرجال والنساء والاطفال وتبادل الاخبار في « المجلس الليلي » ليكشف في حوارية عراقية لها خصوصيتها الفنية بين جميل افندي وابو محمود مصائر الكثير من الشخصيات والاحداث والنتائج. هذا المتنفس في المجلس الليلي الثالث ما يكاد ينتهي حتى يبدأ « يوم حزين » تحترق فيه بغداد ، تتفجر فيها القنابل ومخازن الاسلحة وتهدم الجسور وتحـرق الشوارع وتسوّد واجهات المنازل والمحلات جراء الدخان الكثيف المتصاعد من الحرائق حتى ليقترب في حالات كثيرة من اخماد انفاس المرضى وكبارالسن وحتى الصبية الصغار والفتيات الصغيرات مثل مديحة وفوزية شخصيتي الرواية اللتين يتابعهما السرد في موجة الصراع الذي بدت سيماؤه في دخول القوات الانكليزية الى بغـداد صعـودا من / الفاو / البصرة / العمارة / ومطاردة فلول الجيش العثماني حتى ولاية الموصل وتأكيد جذورها الـعـراقيـة واصلـهـا التاريخي / العراقي « يشهد على ذلك آلهة آشور بانيبال وحراس البوابات الذين يحرسون أرضها وسماءها ... » ص ١٩٩ والمستوى الخاص في تفاصيل علاقات العوائل البغدادية المتمسكة باصولهـا ومـوقعهـا وبخصوصيتهـا حتى المشاركين منهم في الجيش العثماني مثل الضابط امين الذي أصيب بجرح وانتقل مع القوات التـركيـة المنسحبـة الى بـلاد الاناضول على امل عودته في يوم قريب الى بغداد .

السرد يتابع حيوات شخصيات جـديـدة في الحـدث الـروائي وهم :ـ / السقاء حميد / خيرية زوجتـه / القـائـد البـريطـاني لجمن / القائد الالماني فالكنهاين / في أوجه مختلفة للصراع الذي يقود الى مأساة مقتل السقاء حميد من قبل لجمن البريطاني .

رسالة السرد في الخطاب الروائي لـ « طائر الجنة » تكشفها صفحات لاحقـة تحت عنوان « بطـاقـة بـريـديـة » وفيـهـا فضح لمخططات / الانكليز / الالمان / الاتراك / الذين يبغون جميعا الوصول الى منابع النفط في « باكو » « والتوجه جنـوبـا حتـى يصلـوا الهند » ص ٢١٥ حيث الثروات الاسطورية ، جراء ذلك يلجأ الجميع الى لعبة التجسس والتعامل بأوجه القذارة . وسط هذه الزوبعة من التآمر والعملاء والجواسيس تأتي بطاقة البـريـد من « بـاكـو » تبشـر أهل / بغداد / المحلة / العائلة / بنجاة امين ومؤشرات عودته الى أهله .

من خصوصيات الخطاب السردي في رواية « طائر الجنة » التأكيد علـى مـوضـوعـة التـراث العراقي / البغدادي الاصيل وهو ما تبدع في التعامل معه الساردة / الروائية في تفاصيل عودة الضابط امين الى أهله وطقوس اللقاء وعمق العواطف وصدقها وحوار اللهجة البغدادية الجميلة التي تجيد بديعة امين ادارتها واستعمالها على لسان شخصيات روايتها وهي احدى السمات الفنية التي تحسب ابداعا لـ « طائر الجنة » في توظيف الحوار توظيفا فنيا ذكيا يحقق الغرض المراد منه في تمكنه من ايصال رسالة المحاور ، فالحوار هنا قدر ما يقترب من اللهجة الشعبية الا انه يظل في تآلفه الفصيح يوصل المعنى والغاية المطلوبة منه بخصوصية بغدادية أصيلة .

يعاود السرد في خطابه الروائي متابعة الضابط امين وهو يمارس حياته بعد عودته من الحرب في التزام لعلاقات /عائلية /اجتماعية / تحملُ بصمة الانسان العراقي الاصيل الملتزم بعائلته واهله ووطنه . في هذا الاتجاه يقلب السرد صفحات سريعة بعنوانات تكشف عما يدور في حياة الضابط امين مثل « البوح » ، « الثوب » ليصل الى عنوان « المهرجـان » كـاشفـا صفحات جديدة من نضال الشعب العراقي ضد الانكليز وتكون تظاهرة جامع « الحيدر خانة » ايذانـا بالثورة والكفاح المسلح .

تفاصيل المهرجان / التظاهرة / وما جرى فيها وخُطب الخطباء ، وقصائد الشعراء وفي مقدمتهم الشيخ محمد مهدي البصير يدعون فيها الى رفع السلاح بوجه الانكليز وطردهم من العراق يُحدث رد الفعل الانكليزي الذي يكون سريعا حاسما في مهاجمة المهرجان واعتقال من كان فيه حتى الطفلة مديحة التي اصطحبها والدها امين للمهرجان تعتقل هي الاخرى وتتعرض لضربة قاتلة من جندي بريطاني حاقد .

السرد في نهاية صفحات خطابه الروائي المتوج بالمأساة ، مأساة طفلة عراقية بريئة لم تدرك ما يحصل من أحداث سوى رفقتها لوالدها . الصفحات اللاحقة للسرد تعيد المتلقي الى الحلم / الكابوس الذي طاف في ذاكرة أم مديحة في بدء الرواية وهي ترى الوجهين الغريبين الـوحشيـن ...« شكـلان بيضـويان لا عيـون ، لا انـوف ، لا أفـواه ، كأنهمـا بيضتا أفعى يحذران أم مديحة بان ابنتهـا ستمـوت حيـن تبلـغ العاشرة » ص ٩ .

وفاة الطفلة مديحة بهذا الشكل المـأسـاوي يحقق حلم / كـابوس وجهي الافعى لينهي السرد خطابه الروائي بهذه النهاية المأساوية .

الساردة / الروائية في « ملاحظة لا بد منها » ص ٢٧١ تشير الى انها استوحت احداث روايتها من قصيـدة الشـعـر الـدكتـور محمـد مهـدي البصيـر « بطلة الحادثة » التي تُعد أول طفلة عراقية استشهدت من أجل قضية استقلال العراق .

بهذا الاتجاه في الصـراع بين المستعمـر البريطـاني المحتـل الغاصب لحقوق العراق وبين أبناء شعبنا العراقي الثائر تلون الخطاب الروائي للسرد بآليات نضالية مختلفة في طبيعة الذات العراقية على المستويين الخاص والعام التي ترفض الأجنبي المحتل وتعمل على طـرده وابعـاده من أرض

الرافدين ، وفي خضم هذا الصراع تتجلى البطولة والتضحية والجهاد وكان التزام الخطاب السردي بالحدث المرتبط بمرجعية تاريخية اعتمدتها الروائية في روايتها متالقا متسما بالهدوء والموضوعية في تعامله الواقعي / التسجيلي مع شخصيات الرواية واحداثها وطبيعة العلاقة التي تربط بينهم .

ان رواية « طائر الجنة » في تعاملها مع احداث الحرب وثورة العشرين من مفهوم معاصر كانت الروائية بديعة امين تتجدها في الحقيقة كاشفة وقائع احداث عاشها العراق في سنوات الاحتلالين / العثماني / البريطاني /. وبالرغم من كل تقلبات حياة المستعمرين وصلابة الثوار العراقيين في موقفين متناقضين في التوجه الاستراتيجي فان النتائج تشير الى انبعاث حياة جديدة انطلقت من طبيعة الثورة وتوجهاتها الوطنية ، وكانت المسلمات في الخطاب الروائي السردي بلاغية واقعية ، وهذه البلاغية وفق مفهوم لوكاش « لا تقع تحت التاثير الرومانسي بل عن طبيعة المفهوم الانساني للاحداث والتجريد الميتافيزيقي له وهذا التجريد يحسم التناقضات النهائية التي تقود الابطال الى مصائرهم »(٢) ضمن الاحداث الساخنة وعمق الصراع فيها الذي يحقق طرد المستعمر المحتل وتالق الثورة المسلحة في بدء حياة جديدة وآليات واقع عراقي جديد تجاوز مرحلة مظلمة من تاريخه الطويل .

هامش

* « طائر الجنة » رواية لـ « بديعة امين » / دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ٢٠٠١

١ ـ جورج لوكاش « الرواية التاريخية » ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم / دار الطليعة للطباعة والنشر / بيروت ١٩٧٨

٢ ـ المصدر نفسه

متى يكون النص ادبياً؟

قراءة في مجموعة ... (الولد الكبير) للقاص حسن العاني دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٠

• عبد الجبار الحلفي
جامعة البصرة



هل للقصة خصائص ومزايا ترتقي بها الى صهوة النجاح ؟

أو ، ما هي العلامات التي تشدنا الى قصة معينة ، دون قصة أخرى ؟ لماذا تزوغ عيوننا عن متابعة قصص ، بينما تسحر ذائقتنا قصص أخرى؟

القاص (حسن العاني) ، يكتب عن أشياء من صميم همومنا . ويشعرنا بعراقية قصصه .

فضاءات ، وشخصيات ، وعلاقات ، ليست بعيدة عنا .

تتصف قصص حسن العاني في مجموعته (الولد الكبير) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة ، في هيمنة الرجل الفرد الوحيد ، المعبأ بروح الانتقام والمكائد واللا مبالاة . على سبيل المثال ، حرصه على تربية تلك السمكة ، لتنمو فيما بعد ، وتكون ضخمة ، ما هي إلا محاولة لا شعورية للتنكيل بالمرأة التي أحبته ، فهو نزق . ومنافق وسادي .

تشكيل الخطاب السردي : الحادثة (القصة) والقص ...

يبدأ البعد الاول للتشكيل الخطابي ، برواية (القصة ـ الحادثة) .

« كانت هذه هي الزيارة الثانية لبيت عمتي » .. من قصة الانتظار .. ص ٧ .

ويخبرنا الراوي ، العالم بكل شيء ، أن المرة الاولى للزيارة كانت قبل عشر سنوات .

وربما تبدل كل شيء خلال السنوات العشر الماضية . ثم يتدفق (القص) مع وصول الفتى الى القرية ، وهو يتشوق للقاء (فاطمة) إبنة عمته . ويختفي الطريق والقطار والأب . وتبقى ـ بقصدية ـ فاطمة والموقد المعدني . لانهما مُحركاً القص ، حتى النهاية ، تقريباً .

« ذهب الجميع الى أسرة نومهم ، ولم يبق في غرفة الضيوف غير الجمرات . والطفل الذي هو أنا » وهذا المنحنى الفني كان ضرورياً ليبقى أطراف اللعبة دون غيرهم . لان تغييب ما عداهم ، يُمكّن الراوي ـ السارد ـ من تشكيل المشهد المقصود به الاثارة الجنسية من خلال تأجيج العلاقة

بين خُضرة الجمرات ، والتلذذ باحتكاك أصابع القدمين للفتى والفتاة .

في قصة (الولد الكبير) : يُلقي الراوي الحكاية ، مثل كرة تُرمى في ساحة الملعب ، فتبقى عيون المشاهدين مشدودة لنزول اللاعبين ، وليس لرؤية شيء آخر : يغادر الرجل الحافلة ، وتداهمه شمس تموز ، كالعادة ، والجو الصباحي ، شديد البرودة . وساعة المحطة تشير الى الـ (٧٫٣٠) ، لم يتغير شيء .. هذه كلها ثوابت للحادثة ، وبوابة .

زمن القص .

(القص) : بعد خمس دقائق ستصل المرأة .. والرجل رسمت أمه ... ملامح الاشياء من حوله .. ص ٢٩ .

قصة (الكائن الفضي) : يُلقي السارد بالحادثة أمام المتلقي بلا إكتراث .

شاب في مشهد لاصطياد السمك . أمضى أربع ساعات من غير صيد حتى حلَّ الغروب ، سمكة صغيرة تثير الغرابة . تعلق بسنارته وترفض العودة الى الماء كلما حاول إعادتها . فيقوم باحضار علبة معدنية ويضع فيها السمكة متجهاً الى البيت . ثم يبدأ القص . إن كل شيء هنا قد صيغ ليُظهر صيرورة تلك الكائن الفضي وعلاقته بالشاب . ثم بـ (خالدة) . وكان السارد يسحبنا نحو تصفية حساب قاسية بين السمكة والفتاة .

الثنائيات المتقاطعة :ـــ

إعتمد القاص على ثنائيات متقاطعة ، أو متضادة في مكونة السردي ، مصعداً الحدث بتلقائية منضبطة . إن توظيف هذه الثنائيات في القصة يرسخ الحدود الفنية لهذا الجنس الادبي ، الذي طالما تعرَّض للاختراق والتفتيت ، بذرائع عدة في السنوات العشر الاخيرة من القرن الماضي .

في قصة (الوصية) : كان الفتى يحدث إبنة عمه عن (بغداد وأفلام محمد عبد الوهاب) وكانت تحدثه (عن البستان والفاكهة ومواسم الربيع) .

كان هو الرجل المثقف ، مقابل القروية المتخلفة ثقافياً . وفي نفس السياق تتقاطع رغبة الفتى ، الشخصية الرئيسة في القصة ، مع وصية أبيه بالاقتران من إبنة عمه . فهو مغامر لا يعرف الاستقرار ، إلا مع النساء . وتتقاطع رغباته وأفكاره مع رغبات وأفكار ابنة عمه القروية . حتى في حلمه وهو ميت . فبعدما أطلقتْ عليه تلك المرأة الرخيصة الدار ، تخلى عنه الجميع ، إلا ابنة عمه . هذا موقف يتقاطع مع موقف .

وإذا كانت المهمة الرئيسة للنقد ، بصورة عامة ، التفسير والتأويل ، فان هذه القصة لا تحتاج الى هاتين العمليتين . إذ أنها صورة واضحة لحالات واقعية وليست حالات متخيلة . وهذه واحدة من نقاط ضعف هذه المجموعة .

قصة (تلك الشيء) : تتقاطع ميول ورغبات الزوج مع زوجته حتى أن الراوي يخبرنا أن الرجل قد اختلف مع زوجته و « بلغ الخلاف حد القطيعة » .

وأن كان القاص قد حاول إقناع المتلقي أن الرجل قد جُنَّ ، إذ أصابه دوار من (زهرة الحياة) التي إشتراها وعشقها ، إلا أن القارىء يمكن أن يستشف من سياق النص ، أن هذا السلوك هو دليل على عقدة (المرأة) التي يعانيها بطل قصته .

قصة (الكائن الفضي) : تتقاطع رغبات كل من (خالدة) الحبيبة ، والشاب والسمكة ، التي بَثَّ فيها القاص إحساساً بشرياً . حتى انه في النهاية يصل الامر الى حد القتل ، بعد أن تكتشف (خالدة) أن السمكة تعشق حبيبها . وأن الاخير يبادل السمكة هذا الاحساس المبهم ، وأن حبيبها كان سادياً معها ، وبمشهد غرائبي ، تقفز السمكة الضخمة ، لتضرب (خالدة) في مؤخرة رأسها فتموت . وتنتحر هي . ليبقى الشاب وحيداً ، لاستحالة معايشته مع النقيضين الاخرين . ففي النهاية المتقاطعة للقصة ، يتبدد كل شيء .

البناء اللغوي

إن النص الادبي لكي يشكل (وحدة) لابد أن يكون منسجماً . كما أنَّ النص ، ليس نتاجاً لذات متحدثة وحيدة . وفي هذه الحال فان إستمرارية وإنسجام وظائف ومضمون النص الحواري ، في كليته ، يلعبان دوراً جوهرياً في إعتبار الخطاب « نصا »[1] . ولهذا فليس كل ملفوظ في لغة طبيعية نصاً ، لذا يجب التعيين بين ملفوظات نصية وملفوظات غير نصية .

ولقد تخللت مجموعة (الولد الكبير) قوالب لغوية جاهزة وتقريرية ، أحياناً ، أضعفتْ من صوغ الجملة . ففي قصة (الوصية) نقرأ في ص ١٣ « إلا أنني بعد أقل من ثلاثة شهور ، أحسست بحنين عارم للسفر . فلم أتردد وتحملت متاعب الطريق الطويلة ، وهيمنت على رأسي فكرة الثروة » . نحن هنا أمام مقطع تقليدي إنشائي .

وفي قصة (بستان الذهب) وردت هذه الجمل « في الحقيقة ، بذلتُ جهداً مرهقاً في دراسة الكتب والمصادر والنشريات والبحوث الموجودة في مكتبة الدائرة . وهي من المكتبات المتخصصة جداً على مستوى الوزارة . كما واظبتُ على زيارة حقول الفلاحين والمزارعين .. ص ٩٠ » . فهذه لغة صحفية لا تشكل إضافة فنية للنص القصصي .

وفي قصة (الامير) نقرأ « ركض وراء الدجاجات والامير ليعيدهم إلى مكانهم ، لكنهم تفرقوا في أرجاء الحديقة . وقفز الديك على السياج ولم تلبث أن لحقت به دجاجتان ، فسارع ابراهيم الى عصا غليظة وتقدم في السياج بهدوء وبحركة سريعة .. ص ٩٨ » .

إن اللغة المتصلة بالنص الادبي ، حسب طروحات (تودوروف) هي الكلام التي يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه . مما يجعل الخلود مصيره . إنه قول أكثر صناعة من الكلام العادي[2] ، وعموماً ، يتميز السرد في أكثر من مكان في هذه المجموعة ، بسرد الاحداث . وذكر الأمكنة . والاشارة الى الاسماء الحقيقية لبعض إصدقاء القاص ـــ وهو الراوي ـــ وكأنه يكتب إستذكارات على وفق سياق لغوي إعتيادي ، كما يتكىء النص على

قوالب لغوية جاهزة ، وبعض العبارات تشبه (الحكي) في ألف ليلة وليلة ، ولم ترتفع اللغة الى المستوى الذي يجعلها تتواصل مع المتلقي تواصلاً متبادلاً ، وقد وظّف السارد بعض الأحداث الغريبة التي تنتمي الى عوالم سريالية ، تخترق القوانين الطبيعية . تذكرنا بعض الصور الغرائبية بصورة (ماركيز) في روايته (مئة عام من العزلة) حينما وَصَفَ تلك الفتاة التي إرتدت فستاناً جميلاً . وخرجت الى الساحة . وقضت برهة من الزمن . ثم شرعتْ تصعد في الفضاء رويدا رويداً ، أمام عيون أفراد أسرتها ، الى أن إختفت عن الانظار .

ان هذه الالتواءات الفنية واللغوية ، لا تقلل من قوة البناء الفني في هذه المجموعة ، التي استلهمت الفضاءات العراقية .

في وقت تنأى فيه الكثير من القصص عن هذه الفضاءات ، بحيث لم نعد نرى أنفسنا إلا مع نواتنا .

إلا أننا نرى ، كما يرى آخرون ، أن النص الادبي لا ينبغي له أن يُكتب لكي يُنشر ، حسب ، بل لكي يكون نصاً أبدياً في روحه الابداعية .

هامش

١ . فان دييك : النص : بُناه ووظائفهُ . ت : جورج أبي صالح . مجلة (العرب والفكر العالمي) . العدد الخامس . شتاء ١٩٨٩ ، ص ٣٨ .

٢ . تزفيتان تودوروف : الشعرية : ت . شكري المبخوت . ورجاء بن سلامة ، دار توبقال — ١٩٨٧ . المغرب ، ص ١٠ .

ـ العبيد ـ
استعارة الواقع وشمولية المعنى

• عباس خلف علي

امتزجت قصص ـ العبيد ـ للقاص لؤي حمزة عباس بالفن الهندسي لصياغة مدن متخيلة يضاهي بها جمال الواقع ، انها المدن التي تصارع عوزنا وفقرنا الى تاريخها .. وتدلل في الوقت نفسه على اهميتها الجدلية لبقائها زمناً طويلاً تقف على حافات قصية في التاريخ تقاوم تقلبات الزمن .. اي بمعنى انها المدن المتجذرة في اللاشعور للعودة الى ملامحها واغناء الحاضر بالتصورات الذهنية المفترضة التي تدلل شواهد كثيرة على حيويتها انسانياً وتجعل من المتلقي ان يكون على تماس مع تلك المدن التي رصدتها الذاكرة وتوثقت مع الكتابة عنها بخصوصية شديدة الحساسية ، حتى تشعر بان من يكتب تلك النصوص يرهقه البحث عن المبّنات بين التضاريس المتشعبة وحينما يهدّه التعب يقيم حولها الحدود والعلامات والشواخص بغية انجاز ما يمكن انجازه واستخراج القطع الاثرية منها كل على حدة بتأن وحذر شديدين ، فنجد شبه المدن لا ينحصر بينهما وبين الحاضر بالسلوك الفردي او الجماعي اتجاه العلاقات والاشخاص والناس جميعهم ، باعتبار ان مايهم الفرد يهم بالضرورة الجماعة في تكوين شبكة من المناسبات التي تحتوي على قدرات الافراد في تغير هذا



السلوك او ذاك ، فيصح ان نقول عن متابعة ذلك النشاط تاريخياً اكثر مما نقول عنه فلسفياً أو أدبياً ولذلك كانت المدن النصّية في مجموعة ـ العبيد ـ[1] هي عبارة عن تكنيك سردي يفتح طرقاً في افق الكتابة عن المدن ، المدن التي اوجدها الفلاسفة والصناع المهرة والمؤلفون البارعون واشتهرت برياناتها ونقوشها لتفتح موانئها اخيراً امام الحالمين بتلك العوالم لاكتشاف كنوزها الانسانية .

ومن هذه النظرة الشمولية لمساحة النصوص وجدنا القص لا يرتكز على السرد وعناصره المشوقة المسندة وسيلة للتعبير عن السمات (التحدي البلاغي الذي يؤدي الى انغلاق وانفتاح النص) التي في الاقل تحتفظ ببقائها زمنا أطول .

تحاول نصوص ـ العبيد ـ ان تدخل هذه المدن بعين الراصد الذي لا يشغله شيء سوى التاكد من انها اتسعت امام بصره ليسجل من خلال هذا الرصد ملامح مكانية تساهم على قدر كبير من الاهمية في استراتيجية المنجز عبر تحولات التعبير عما هو متصل بالمعنى وتوثيق تلك الصلة بطريقة تقصي المفردة التي تمنح بدورها الدلالة في ثنايا القصص ، واختزال الكثير من التهميش والاستفادة من التركيز على رموز الاماكن كظاهرة افرزتها امكانية التحليل والمراقبة بغية استثمارها كدلالات نصّية تقرب المضمون من الفكرة وتؤشر الحاضر من خلال العمق التاريخي له وبذلك (تتماسك المقاصد وتتكامل في اعادة صياغة كل هذه الوحدات)[2] لتشكل منها مادة متخلقة فنياً تتسع لتحولات الشعور .

وحتى تبدو نصوص ـ العبيد ـ قريبة مما نتحاور فيه ، نؤشر قصة ـ المباهج والآمال (مائيات) اولى قصص المجموعة المؤلفة من اربعة عشر نصا ، ومنها نجتزىء المفردة

المحصورة بين قوسين نموذجاً لآليات الاشتغال ..

فالمائيات تجسيد لكل ما هو مدون عن المخطوطة ، المخطوطة التي حفر عليها الواسطي منمنمته التاسعة والتسعين لمقامات الحريري التي ظلت ورقتها المائة .. أي الاخيرة غير مدونة (فبقيت الورقة مسفوحة تحت الظلال المتطامنة للبيوت الممحوة والمساجد بقبابها السلجوقية)[٣] اي ان الورقة هنا تساوي حالة التأمل زائداً ترسبات الذاكرة ، ثم يطرح سؤال ضمني يبلور عند المتلقي خلاصته ما يمكن ان يحققه الواسطي في سفر الخلائق وهو ماخوذ اللب والروع بخطى بعير السروجي الذي تاه في ليل الفلاة .. لان البعير تكمن اهميته في حمل الاحبار (ماؤها في انسفاح الماء جوهر ، جوهرها في انسفاح الروح ماء)[٤] اي قيمة ما ورد في السؤال يساوي ما يعادل انسكاب الروح اثناء الكتابة ، ولهذا البعير هودج تلوذه سيدة اسماها في الخفاء قمر المساء وهو ما ينطبق على لبنات الافكار الذي ينفذ قسمٌ منها على الورق والآخر يكون في مرحلة تحقيق المعنى وباندماج هذه العناصر وتداخلها مع بعضها تمنح تصوراتنا افقاً لقناعات مفتوحة ، ممكن ان تحتملها الورقة البيضاء الاخيرة وتتسع لرؤى اخرى اجتازت بعض سخونة الحروب وتشظت فوقها الحروق ، وبعبارة اخرى تبرهن المائيات في هذا النص على منطق الاية الكريمة « وخلقنا من الماء كل شيء حي » النبات ، الانسان ، الحيوان ، وحينما تتداخل هذه المفردات مع بعضها نكتشف ان جميع عناصرها مستمرة لقدرة هذا الانسان لتمتعه بطاقة غير محدودة على الاكتشاف وبعودة معكوسة لهذه النتيجة نجد انحدار جذور هذه الاكتشافات عن الماء بما فيها حتى فن الكتابة الذي ظهر في حدود ٤٥٠٠ ق.م في وادي الرافدين .

وحتى ندلل على معطيات النص ندرج المعادلة التالية :

التاريخ = المدونة ← الحاضر

ويستكمل النص دليله المعرفي بطريقة المسميات ، الواسطي ، لوحة (غويا) ، المقامات ، الهودج ، الاحبار ، شلهة الاغوات ، الحروب ، السحالي ، لتصبح وحدات متماسكة مع بعضها من اجل ايصال المعنى المقصود بهدف من القراءة .

وفي قصة - الاغنية الحب - يستثمر القاص لؤي حمزة عباس لوحة - دي كيريكو - ودمجها في نهاية النص كوثيقة لا تنفصل عن تراكيب السرد .. ومن ثم محاكاتها عن طريق الحوار التأملي ليزيد من احتمالية الواقع ويجعل المنطق الذي يحكم تفاصيل اللوحة هو نفسه المنطق الذي تخضع له الحياة الواقعية التي يرمي تصويرها الذي هو بالاساس (منطق التساوق البنائي في العمل الادبي)[٥] لنكتشف توافق الاستجابة للظواهر الجمالية تمثل عند القاص خاصية مرهفة تتصل بالجانب الحسي بما تحمله من اطار معرفي وجمالي تنطوي مفرادته الابداعية على مجموعة متجانسة من قوى الاصالة التي تتحقق بها كينونة الانسان .

ثم نصغي في قصة - العبيد - التي حملت العنوان الرئيسي للمجموعة لصيغة سؤال لن يكل عن طرحه الرجل الذي سلخ جلَّ عمره هائماً وراء بارقة ضوء في تاريخ البصرة :

(- هل وجدت المقبرة ؟!)[٦]

ثم يخبره بان المقبرة التي توارث (السوالم) الدفن فيها ، انها الموقع الحقيقي لواقعة الجمل ، ومن خلال هذه الواقعة يؤشر النص واقعة اخرى حاكها العبيد ورسم خيوطها - سويد - ضد الشيخ مزعل .

ان القاص هنا لا يرسم لنا المرويات بسرد حكائي ووصفي لمجريات الاحداث وانما يتخذها ذريعة للوصول الى المعاني المتمخضة عنها ، فهو دائم الاصالة والتصويب باتجاهات متفرقة غير معني ابداً بالحدود والحواجز والانغلاق هكذا تراه في بحث دائم عن صيغة مغايرة للسائد والمألوف والساكن ، فالاماكن لديه ذات ملامح متميزة قابلة لطرح اسئلتها على الدوام ، تحاول التقنية ان تختزل الفروق الجوهرية بين الاساس الكنائي لقواعد الاصالة والاساس الاستعاري لها وتحث على تقصي آليات التعبير والتحويل بشكل مستمر وهذا ما ينطبق على جميع النصوص ايضاً فالقاص لا يكتفي بالمعيار الفني لنحت جدارية النص وتكوين ملامحه البارزة بل ينسحب الى اهمية الموقع الذي سوف ترتكز عليه هذه الجدارية .

اما قصة - النوم على العشب . فانها تعتمد بشكل عام على موضوعة المكان ، حيث تستقي منه وتلتقي عبره بخصائص تنطوي عليها الاستجابة الشعورية التي رسمها القاص لؤي حمزة عباس حول الشخصيتين اللتين تحاولان الوصول الى - عويسان - احدى قرى (ابي الخصيب) لملاقاة الحاج (دخلت ازقة لمنازلها ابواب بتيجان من آجر محفور وكان ورائي اسمع خطواته ومن حولنا الحيطان شوشتها عشرات الاجنحة)[٧] أي بمعنى الدخول هنا لافق القرية بذاكرة مفتوحة تستوحي من دلالة المكان الفضاء والانتماء ومن خلالهما تتعقب الشخصية الملامح التي فرزتها الايام والسنون لتاخذ منها اشياء وتضيف لها اشياء اخرى (فبدأ احساس ما يعذبني كاني لم اكن هنا من قبل)[٨] فبهذه التحولات نجد الشخصية تدفع تلك التجليات للاعراب عن اندغام الذات بالموضوع ، الموضوع الذي (يستمد تطوره من حركة الرؤية وتعد منظوراتها اتجاه متغيرات الاشياء)[٩] بصورة تجعل من النص مرآة لعكس الواقع بافضاء المكون النفسي وعلائقه بالمناخ والازمنة والمكان فبوحدة هذه العناصر اكتشفنا ان مرثية الغياب تنطبق على صداقاته في القرية وحلمه وحتى مزرعة الحاج التي تحولت الى اعواد عشب ميتة .

(وانا ارى الضفة خالية كان لم تزرع فيها شجرة من قبل .

اقترب صديقي .. واستمر بمشية حتى غاب بلا صوت في النهر)[١٠]

وفي قصة - الصف - نجد الشخصية المقموعة لم يكن امامها الا ان تنتظر كيفية تحقيق الشكوك المثارة حولها ، تلك الشكوك التي ترى في ذلك الانتظار وسيلة من وسائل الاحباط والتهميش وتحويل الاشياء المحسوسة ، كتداعيات عن العم الذي تسلق على كتفه لقطف ثمرة البمبر وشعر الرأس الابيض والشبه الذي انسحب على شكل المجني المتقرفص آخر القاعة وسقوط الشوفرليت في اعماق الشط ، جميعها تستدعي الى حضور استعاري للغائب قائم على الاستنباط والاستنتاج السببي منها وهذا النوع من الغياب يشير اليه - جادامر - هو غياب لا يلغي وجود او حتى فاعلية الاطار المرجعي ولكنه يحرر النص من التبعية له ويعزز استقلاليته وبالتالي قدرته على ادارة حوار فعال معه ، فتفعيل القاص لؤي حمزة هنا لعلاقات الاسترجاع ما بين الشخصية وتداعياتها من جهة وعلاقات المحاكاة التي تتبلور عنها من جهة اخرى هو لخلق واقع مواز للحقيقة ومن هذا نستنتج بان تصعيد العملية الادراكية التي ولدتها العلاقات الاسترجاعية تدفع

الى ارهاق عملية الاثارة العقلية في مخاطبة الذات الذي تعني به انتظار الشخصية المقموعة في داخلها انشطاراً فسيولوجياً خاضعاً لضغط الشكوك التي حامت حولها معاً اضطرتها الى استدعاء تلك العلاقات ذهنيا ثم يكرس القاص هذا الانشطار ليصبح اداة فاعلة في تكوين الرؤية .

نتلمس في نص ـ العبيد ـ كخطاب قصصي شامل انه يراهن على درج ادق التفاصيل واعقدها في مرحلة البناء الفني ثم يقوم بتنشيطها بحنق معتمداً على النظام اللغوي الاشاري لفصل الاستجابة الفورية عن الواقع الكتابي مما يوفر للنص فرصة لتفعيل آليات التلقي .

الهامش

العبيد : مجموعة قصصية للقاص « لؤي حمزة عباس » صدرت عن دار ازمنه ـ ٢٠٠٠ ـ عمان / الاردن .

(١) العبيد : هم طائفة سكنت المستنقعات الممتدة بين البصرة وواسط في الفترة الواقعة من ٢٥٥ هـ ـ ٢٧٠ هـ من العصر العباسي الثاني تحديداً وهذا ما يفسر اختياره عنواناً رئيساً لمجموعته .

(٢) الوجيز في دراسة القصص ص٤٢ ليزي لويس وآخرون ، ترجمة عبد الجبار المطلبي الشؤون الثقافية / بغداد ١٩٨٣ .

(٣) العبيد : المجموعة .

(٤) نفسه .

(٥) الكتابة والتناسخ عبد الفتاح كيليطو ص١٠١ ترجمة عبد السلام بنعبد دار المغرب ١٩٨٦ .

(٦) العبيد : المجموعة .

(٧) نفسه .

(٨) نفسه .

(٩) القصة العربية والحداثة د. صبري حافظ ص٨٨ دار الشؤون الثقافية العام / بغداد ١٩٩٠ .

(١٠) العبيد : المجموعة .

المعنى الاخر

قراءة تأويلية في عرض مسرحية (طقوس النوم والدم)

• رياض موسى سكران



يسير هذا العرض في دروب غير ممهدة ، ويلج مسالك جديدة ، ليس من خلال ما يقوله ، وانما من خلال (كيفية) ما يقوله ، وما يوحي به ، وما لم يشأ قوله ، متقصداً بذلك خلق فراغات وفجوات تستلزم ان يقوم المتلقي بعملية ملئها ، وهو يستعين بمشاهداته السابقة وامكاناته التحليلية لعروض مسرحية اخرى ، ومثل هذه العروض الاخرى يمكن ان نسميها ب (النظر العرضي) ، لاننا في مثل هذه العملية نقترب مما يدعوه جيرار جينيت (النظير النصي) ، وهو يقصد هنا ايجاد مدونة كلامية تعارض او تناظر او تتمرأى عبر نص او نصوص محايثة ، وكلما كان النص اكثر انفتاحاً كانت العلاقة بين النص وتأويله اكثر فاعلية وسيميائية ، وبالتالي يكون حقل التأويل اكثر اتساعاً ، وهذا ما سعى اليه عرض (طقوس النوم والدم) اعداد واخراج سامي عبد الحميد ، الى استثماره في بناء مسرحي ينفتح على اكثر من نص وعرض ، عمل فيه النسق العلامي مثل آلة للضبط الذاتي لمجمل حركة انساق العرض وتماهيها بين الداخل والخارج ، اذ يتحكم هذا النسق في واحدة من اهم مراحل عملية انتاج المعنى المتاتي من حركة العرض واحالاته بوصفه كياناً ممتداً الى ما هو خارج حدود المساحة المباشرة التي قدم فيها العرض والتي رسمت في بلاتوهات دائرة السينما والمسرح ، ليغادر العرض بذلك نمط البناء التقليدي الذي يتاسس ضمن حدود الخشبة او المنصة ، على ان العلامة مثلت انعكاساً لعملية ضبط قوانين حركة العرض ضمن اشتراطات سنتها اعراف البناء المسرحي وتداوليتها ، وان استيعاب العلامة ، كنهها ، ماهيتها ، طرق اشتغالها ، نمط احالاتها ، مشروط بعملية الادراك ، اي ادارك المتلقي ضمن منطق الاحالات الخاصة بهذه العلامة او تلك ، ف (الدم) مثلاً علامة تمثل معطى عاماً اتجه صوب المتلقي عبر نظام اشتغال حركي ضمن لها دوام الاحالة واستمرارية الاثر ، ونمط الاحالة هو جوهر النظام العلامي في المسرح ، فمدلول (الدم) هو سيرورة في الاشتغال والاشتباك والتعاضد ، وليس معطىً جاهزاً او محدداً ومنعزلاً عن سواه ، فالمتلقي راح ينقل هذه العلامة الى سلسلة من الاحالات داخل الدائرة التي تحتوي مركز الدلالة ، واصبحت كل علامة من علامات العرض قابلة للتحول الى عنصر استقطاب دلالي من خلال ارتباطها بهذه العلامة ، واثارت حولها حلقات متعددة للاحالة ضمن نطاق الدائرة التاويلية ، فتمظهر فعل (الدم) كعلامة ضمن سيرورتين متكاملتين الاولى انبثقت من مركزها القوانين الداخلية لانساق تشكل الرؤية والثانية هي سيرورة الاشتراطات الاجرائية التي مثل العرض التطبيقي المادي والملموس ، وهي التي بلورت المعايير الخاصة في بنية هذا العرض ومنحته طابعه الخاص والمتفرد . من هنا فان العرض يندرج ضمن دائرة تاويلية غير محكومة بنهاية مغلقة او غاية محددة وثابتة ، لا سيما ان (التركيبية) الصورية لمجمل عناصر العرض التي احيطت باغطية البلاستك (النايلون) قد وضعت المتلقي ازاء حقيقة ان الجريمة تنمو في ظل ظروف ورعاية

بيئية دائمة ، فالبيئة تطلق العنان لنمو الجريمة التي لا تتوقف ، ولا يوجد داخل سياق الخطاب الصوري ما يوحي بامكانية التوقف ، فالطريق الممتدة خلف (مكبث) – في العرض الاول – مفروش بالدم ، وان جرى بعض التعديل عليه – في العرض الثاني – وصار يمتد امامه ، وهو المشهد الذي يسير فيه (مكبث) امام البوابة وتمتد خلفه او امامه سجادة بلون الدم ، ومثل هذا التعديل او التغير يفتح الباب لدخول المتلقي في دائرة التاويل الديناميكي ، حيث ان الدم مرتبط بموضوع ديناميكي مترامي الاطراف ، وهو موضوع الجريمة ، فالجريمة وهي تتعلق ب (طقس) من الطوس الاجتماعية ، تستدعي دائماً – من اجل ادراكها بشكل فعلي – السيرورة التاريخية التي نشات في احضانها ، ثم تحولت عبرها الى ذاكرة في الفعل الانساني .

من هنا فان العرض جنح الى تجاوز ما هو معطىً بشكل مباشر داخل المشهد / الصورة / الحركة ، وكل انساق العلامات ، ليبحث عن استجابات اخرى متنوعة امتدت الى قراءة السياق الخارج عن اطار العلامة . فالنظام العلامي في (طقوس النوم والدم) نمط تركيبي يشكل قيمة حاضرة ، من خلاله انتظمت كينونة العرض على وفق اقسام التمثلات العلامية التي انفتحت عبر فضاءات (الواقعي) و (المتخيل) ، فالعلامة بوصفها الاداة المستخدمة في تمثيل شيء من خلال استحضار شكل رمزي ، تقتضي ظروفاً خاصة في الاحالة يوفرها المتلقي بوصفه شرطاً حاسماً للدخول فيَ تفكيك هذا النمط التركيبي للعلامة ، وتخليصه من اسر الانية والمباشرة والتشخيصية المحدودة ، فالمعنى هو ما تكشف عنه العلامة عبر الاحالة اليه ، بعد ان يحول المتلقي الصورة المتحصلة عبر تلك الاحالة الى انموذج تشتغل خلاله كل التجارب الداخلة ضمن الاعراف والنظم المؤسسة لوعيه وذائقته وامكاناته القرائية ومقدرته على فك (رمزية) تلك العلامات وادراك احالاتها وتاطير انزياحاتها المتحركة ضمن الدائرة التاويلية ، اي ان يدرك المتلقي كنه الترابط بين العلامة وبين ما هو خارج اعراف المؤسسة التقليدية المباشرة للمعنى ، من خلال فعل التاويل الذي يمثل مفتاح الدخول في فضاء الدلالة فهم آليات التوالد التاويلي الذي لا يقبل الانطواء على معنى واحد ، ولا يقبل الانكفاء على نفسه عبر سيرورة دلالية لا يمكن ان تنحصر او تتوقف عند نقطة محددة وثابتة .

ان النظام العلامي الذي تمثله العرض قاد المتلقي الى تجاوز الفعل الخاص للعلامة المرتبط بما هو معطىً بشكل مباشر من خلال العلامة ذاتها ، الى البحث في منطقة الفعل الضمني للعلامة والذي يفترض تعدد المسارات التاويلية ، ففي المشهد الذي تقدم فيه الليدي مكبث (الخنجر) الى مكبث على طبق انيق يوحي بالامان والحب والمودة فان المتلقي سيؤول المشهد على انها تقدم له هدية بعد ان عاد منتصراً من احمى واعنف المعارك التي سحق فيها جيش المتمردين ، الا ان اشمئزاز مكبث وارتباكه حال رؤيته الخنجر ادى الى تعديل التاويل الاول ، فهذه السيدة متفوقة جداً في فن تغطية الاهداف الغادرة باجمل الابتسامات واشرقها كما تغطى الجثة بانضر الازهار واجملها ، ومن ثم لا يصبح (الخنجر) هدية قد تصلح لزينة زي قائد عسكري مثل مكبث ، وانما اداة لاشباع طموحات امرأة سيئة السريرة ، لا تبالي في ان تقدم على اي عمل مهما كان خسيساً ، وهي تحاول ان تزين له سهولة الفعلة ومواتاة الفرصة ، لا سيما وانها تعلم بان (مكبث) غير متهيء النفس الى مستوى جريمة قتل الملك .

مثل هذه المسارات التاويلية لا يستطيع المتلقي سبر اغوارها ضمن رؤية تفسيرية احادية ذات اتجاه واحد ومباشر ومعلن ومحدد سلفاً ومستقر على السطح الخارجي ، انما يكمن تحت القشرة الصلبة التي يستقر فيها الجوهر العميق للمعنى ، وهذا الفصل بين الفعل الخاص والفعل الضمني هو الذي قاد المتلقي الى التمييز بين الفعل الذي يستدعي التأويل – وهو كل تمثل علامي – وبين الفعل الذي يكشف عن تعدد وجهات النظر ، اي بين العلامة وبين احالتها ، وباكثر دقة بين العلامة كخطاب حاضر واصف وبين احالة هذه العلامة كخطاب غائب موصوف ، حتى غدا التاويل فعلًا حاضراً وحاسماً من اجل الامساك بخيوط الدلالة والدفع بها الى نقطة قد تصلح لان تكون خاتمة المسيرة التأويلية ، وعلى هذا الاساس فان المتلقي في هذا العرض نقطة ارساء حجر الاساس لعملية انتاج المعنى .

لقد تجاوز العرض بقصدية واضحة ذلك النوع المباشر من العلامات ، ليؤكد على اهمية النوع الديناميكي الذي يستدعي فعلًا موازياً يتمثل حصيلة التجربة الضمنية التي تعد حصيلة لسيرورة سيميائية سابقة للفعل الذي يحقق الموضوع المباشر ، وما يؤدي الى ربط العلامة بهذا الموضوع او ذاك هو السياق الخاص الذي تولد ضمنه هذه العلامة وتنمو فيه ، ففي اغلب مشاهد العرض وجد المتلقي نفسه ملزماً باستحضار علامة او علامات اخرى ، من اجل الوصول الى حقيقة المعنى ، مثلًا .. انطفاء شموع الكاتدرائية او توقف الساعة وسقوط عقاربها لا يستلزم جهداً تاويلياً للوصول الى معنى توقف الحياة ، الا ان الجهد سينصب حول مدى ارتباط هذه العلامات بعلامات اخرى سابقة او لاحقة مثل الخنجر ، الدم ، الخوذ المتناثرة ، فهذه كلها علامات تحيل الى الخيانة والقتل والحرب وبالتالي موت الحياة وانطفاء وهجها وتوقف حركة الزمن فيها . فما يحدد ماهية العلامة هو المتلقي بحكم وظيفته التاويلية من اجل الكشف عن مستويات المعنى ، فهو لا يعرف الشيء بذاته انما يعرف العلامة التي هي الدليل عليه ، والعلامة هنا كيان فضفاض في علاقتها بالمتلقي ، ومن خلال حركة الدائرة التاويلية يمكن الوصول الى معناها ، فموضوع العلامة يرتبط بعلامة اخرى مكملة ، ذلك لانها لم تكن موضوعاً لنفسها ، انما هي احالة لموضوعها .

ومن خلال عملية التمثل العلامي تمت الاستعاضة عن تجربة انسانية شاملة ، اذ ارتبطت العلامة في لحظة حضورها بالاحالة الى موضوع معين فكل تمثل علامي جاء انتقاء خاصاً وفق النسق الهارموني لمجمل عناصر الرؤية ، وان مردودية مثل هذا التمثل لم تتحدد الا في لحظة التمثل والتماضد ، اي لحظة تمظهر الموضوع عبر الاحالة الخاصة ، فحضور (مكبث) او (كاليجولا) او (الام الشجاعة) او (سور الصين) او (الحاكم بامر الله) او (جريمة قتل في الكاتدرائية) او (الملك يموت) في متن العرض ، لم يكن يعني سوى انتقاء لخصائص معينة واستبعاد لاخرى فلا يمكن القول ان عرض (طقوس النوم والدم) قد تمثل او استوعب من خلال حركته مجموع الخصائص الاستعارية التي يمكن ان تحيل اليها احدى هذه المسرحيات ، وهذا الانتقاء هو الذي جعل موضوع (طقوس النوم والدم) خطاباً ذا كينونة اشمل واعم ، وهو الذي اتاح المرونة التاويلية في حركة النظام العلامي الذي كشف عن نمو وانفتاح وتعدد قراءات المتلقي ضمن محيط الدائرة التاويلية .

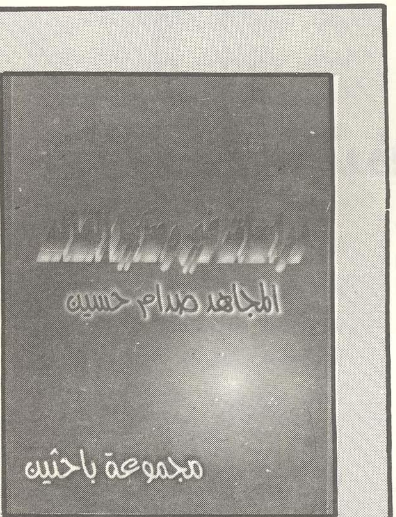
ان المتلقي وجد نفسه ازاء خطاب منتشر في عدة اتجاهات وطقوس وازمان واماكن ، فهناك مشاهد من (الام شجاعة) ومن (سور الصين) ومن (الحاكم بامر الله) ومن (كاليجولا) ومن (جريمة قتل في الكاتدرائية) ومن (الملك يموت) والموضوع هو العنصر المنظم والممد لهذا الخطاب ، والنظام العلامي قام بدوره عبر تمثل الموضوع القابل لاستيعاب وتنظيم هذا الخطاب بمجمله ، ليكشف للمتلقي ، ومن خلال فعل التاويل عن هذا الخطاب وتحديد اتجاهاته ، وهذه العملية تعني ان معنى العلامة – بوصفه سيرورة في الوجود وفي الاشتغال وفي التلقي – لا يمكن ان يدرك

الاعبر انماطها في التحليل والاحالة ، وفي معرفة حركة العرض وتشكلاته وتمفصلاته ، فالاحالات التي هيأتها علامات العرض لم تكن مرتبطة بواقعة بعينها لتختفي باختفاء شروط انتاجها ، انما جاءت وفق رؤية تجعل من الواقعة ذاكرة قابلة للتعميم ف (الخوذ المتناثرة) مثلاً ربما كانت لابناء الام شجاعة بعد ان فقدتهم بسبب محنة الحرب واحداً بعد الاخر كما يوحي بذلك دليل العرض الذي يقول (ان هناك مشاهد من الام شجاعة) ، الا ان توالي مشاهد العرض ينتقل بالعلامة من حالتها الخاصة الى حالة اشمل واعم ، لان واحدة من نتائج جرائم الحرب والقتل هي انها تنحط بالانسان الى مستوى اخلاقي وضيع ، ومستوى عقلي اشد ضعة ، لانها ان لم تنته به الى الموت وتطحنه كما تطحن غيره ، فانها تدفعه الى ان يتصور ان بامكانه العيش من وراء جريمة الحرب والقتل والماساة على حساب موت الاخرين او قتلهم لكن الجريمة ستلفظه في النهاية حطاماً بعد ان تسلبه كل ما يجعل بقاءه الذي يسعى اليه امراً مرغوباً فيه ، لانه وضع كل فضائل الحياة في خدمة الجريمة والقتل والدمار ، مما يؤدي الى ضياع كل ما يجعل الحياة ذاتها جديرة بان يطلبها الانسان او يسعى للحفاظ عليها.

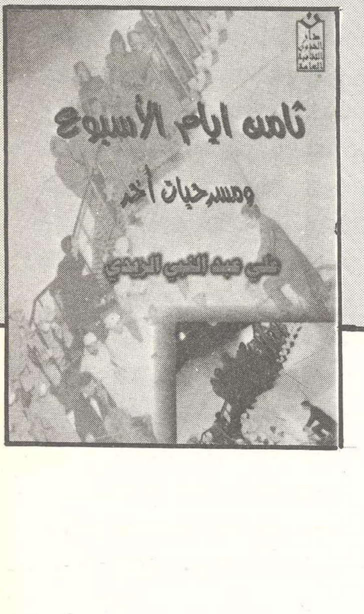
فالعلاقة بين العلامة والموضوع جاءت مبررة من خلال تجريد الواقعة وتحويلها الى مضمون معرفي يتجاوز الواقعة العينية بشكل مستنسخ ، مما سمح للمتلقي باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة ، مثلما تحولت الساعة الخالية من العقارب ، الخنجر ، الشموع ، الى نماذج عامة يستطيع المتلقي من خلالها استحضار كل الصور الممكنة ، كيفما كانت اشكالها التي تحضر بها الى الواقع ، وهذا هو مركز الفعل التاويلي الذي قام به المتلقي داخل الحقل العلامي ، وهو الشرط الاولي للدخول في التجربة الادراكية للعرض واكتشاف معناه الباطن. وهذا النمط من البناء الذي اسسه العرض تاكيد للطابع المركب للفعل الادراكي الذي يقود المتلقي الى التخلص من سطوة المباشرة والتشخيصية ، عبر تمثله لسلسلة من النماذج المستحضرة بوجهها المجرد ، فالمتلقي اقترب - وان بدرجات متفاوتة - من حالة الادراك التي اباحت له الانفلات من ربقة الارغامات التي قد يفرضها الامتلاك الرمزي المحدد للعلامة التي انتظم فيها ومن خلالها خطاب العرض في انفصاله عن العالم الواقعي من جهة ، ومن جهة اخرى في عدم التيه والانغماس في عالم بلا افق او حدود او مركز فالنظام العلامي الذي توسله العرض هو الذي نقل الخطاب وقذف به الى المنطقة التداولية التي كشفت عن مظاهر متنوعة لانماط وجود هذه العلامة او تلك ، فالدلالة لم تكن تشتغل كمعطىً جاهزٍ ، انما هي سيرورة ومستويات لم يكن من السهل ادراكها الا باعتبارها موقعاً ضمن نسق او نموذج يعين المتلقي في اداء مهمتة التاويلية ، اذ لم يستقم المدلول الا من خلال تحديد موقع الدلالة وارتباطاتها وعلاقاتها ضمن هذا النسق او ذاك النموذج. فالعرض يضع المتلقي امام حالة اولية للادراك تتمثل في انتاج مدلول يحيل اليها النظام العلامي ، فما تحيل اليه العلامة في اول حضور لها ، هو احساس المتلقي بانها تنتج وقعاً معيناً ينتهي المتلقي الى تاويله بوصفه دليلا على ما تحيل اليه ، فالامر يتعلق بوقع العلامة ، او باحساس ما يشير الى ان المتلقي قد فهم ما تود العلامة قوله ، وهو لم ينتج او يقترح بعد اية قراءة ، سوى انه يقوم بادراج ما تود العلامة قوله ضمن حركة تاويلية. فاختفاء عقارب الساعة مثلاً يثير وقعاً مباشراً ولاول وهلة يحيل الى توقف الزمن ، وهذا التاويل يتعمق من خلال ارتباط هذه العلامة بجريمة القتل وتوقف الحياة وحركتها ، والمتلقي هنا يشكل لحظة انطلاق داخل سيرورة لا ترى منها سوى بدايتها ، اما نهايتها فموكولة الى ما بعد عملية التاويل التي تؤدي الى رسم جديد لخارطة العلاقات ، وتغير للمواقع او تاكيدها ، واعادة ترتيب عناصر وعلامات العرض ، فضلاً عن ان تصور البحث من جديد عن احالة اخرى هو امر وارد في كل لحظة ومع كل سياق .

ان عرض (طقوس النوم والدم) تمثل نواة علامية قارة ، اسست لسياق جديد ، من خلال السياقات القارة لمجمل دلالات البنى النصية المرافقة لعملية تغير السياقات الراسخة ل(مكبث ، الام شجاعة ، سور الصين ، الحاكم بامر الله ، كاليجولا ، جريمة قتل في الكاتدرائية ، الملك يموت) في محاولة لاستكشاف وتقصي الجذر المشترك لمجموع هذه البنى التي تعد تعميماً للتجربة الانسانية ، هذه الرؤية فتحت الباب على مصراعيه امام المتلقي وهو يقتحم قشرة العرض متقصياً بنيته العميقة ، لا سيما وان المخرج قدم رؤيته في الاعداد والاخراج تحت احالة علامية كبرى ، وهي (العرض المسرحي التجريبي) وليتبعها باحالة مكملة اخرى عندما يصف العرض وما يحدث بانه (طقوس .....) ومثل هذه الاحالة تنبه الى ضرورة التركيز على وجود سيرورة تاويلية تتحرك ضمن مسير تم تحديد منطلقاته من خلال الفضاء التجريبي الذي يباطن كل اشكال الخرق والانزياح والتوالد والاختلاف والائتلاف. فالحقل العلامي المخصب انتظم في سيرورات دلالية متوالدة وانماط متجددة ضمن وظيفة معينة داخل عملية انتاج المعنى ، وما يطلق العنان لهذه الحركية التاويلية ويمدها بعناصر ادامة زخمها هو المتلقي الذي يستمد عناصر تاويله من مصادر متعددة : فنية ، ثقافية ، ايديولوجية ، دينية ، وكل ما يمكن ان يسهم في اغناء حقل التاويل وتنويعه في قراءات العرض وانتاج معناه ، بعد ان دفعه المخرج الى دائرة النمو اللامتناهي ، عندما اراد له ان يكون (مفتوحاً للارتجالات والاضافات والتعديلات) ، اي انه يضعه ضمن فضاء الدائرة التاويلية غير المحكومة بنهاية مغلقة او غاية محددة وثابتة .

اصدارات جديدة







عضوية ونوعية بين الاحداث والحالات التي تنتمي الى تاريخ الشعوب او حتى تلك الاحداث اليومية التي تلازم حياة الانسان . ان حصر هذه المقومات لا يجعلنا نتفق مع الجزء الاول من كتاب دنس هارت (الفلم التاريخي) لكننا من جانب اخر نتفق معه على ان السينما تقترب من التاريخ بمستوى معين حينما تقدم رؤية عن العالم الخاص لمؤلف العمل وفي الوقت نفسه نستطيع ان نقبل التناقض او التناص المتزايد بين الحقل السينمي والتاريخي على اعتبارين الاول (السينمي) هو مجرد حركة في حين يقوم الثاني في جوهره على عناصر ستاتيكية (ثبوتية) . وبلا شك ان المؤلف قد تناسى عند وضعه لهذه القاعدة بان واحدة من المظاهر العميقة جداً في التاريخ تتمثل في صيرورته عبر الزمن . لذلك عند دراستنا للحدث او الفعل الانساني فاننا نتلمس بشكل مستمر تطوره بطريقة لا يمكنه ان يظل معها غير قابل للتحريف او التغير . كما نجد انه من غير المعقول انكار تاريخية السينما كوثيقة بحجة انها لا تلتقط التاريخ كاملًا على حد تعبيره وانما فقط لحظات منه وبان احداثاً من النوع الاقتصادي او السياسي تبقى غير مصورة في الحقيقة انها مجرد اتهام ليس الا ، اذ ان السينما قادرة على ان تجعل من نفسها مصدراً تاريخياً ووثيقة على وجه التحديد . كما انها بفعل قدراتها الكبيرة على الالتقاط والايحاء ترفض ان تكتسب المظهر الاتصالي فقط او الاعلامي المجرد لهذه الاحداث .. ومع ذلك يجب ان نكون فرحين لان هذا التيار الذي يرفض ان يعترف أن السينما التي تعمل عمل التاريخ ستزول ولو ان الصراع ضده سيكون طويلًا لكن لحسن الحظ ان سلسلة من الكتب التي صدرت حديثاً تناولت هذه المسألة بالتحليل والنقاش . فهناك كتاب بول سمث (المؤرخ والسينما) مثلًا غير اننا لسنا بصدد مناقشة هذا الامر لان دراسته تنصب على مظاهر اخرى لم تكن، السينما سجلت تاريخ هذا القرن بطريقة واعية فقط بل انها ذهبت ابْعد من هذا في سعيها الدائم لان تكون قريبة ملتصقة بمراحل واجواء تاريخية مختلفة كما عملت الصورة السينمية بدورها على نقلنا الى وسط هذه الاجواء والمراحل بما يشبه الاحداث المتنوعة التي مرت بها الانسانية عبر تاريخها الطويل ، جاعلة منها واضحة بالنسبة لمفاهيمنا ، سهلة وقريبة منا بحيث نستطيع استيعابها . وانطلاقاً من هذه المسلمات فقد تكون في السينما اتجاه هو في جوهره اعادة لصياغة التاريخ ، والذي يمكن ان نعتبره واحداً من اقدم انواع فن السينما ، وبلا شك ان هذا الاتجاه هو الصفة الاكثر تحديداً لهذا النوع . وجدير بالذكر ان اعادة الصياغة هذه انما تأتي في اغلب مظاهرها مبنية على عنصر تغلب على صفته سمة الاستعراض ، اي ان اعادة الصياغة والاستعراض انما يتواجدان بشكل حتمي يتحدان مع بعضهما بقوة مكونين وحدة غير قابلة للتجزئة والانفصال وان عملية الغاء اي منهما تؤدي بالضرورة الى قتل الرؤية الخلاقة التي يحاولان معاً عبر ترابطهما العضوي نقلها لنا ، اذ يستحضران عالم الماضي الذي يصبح حاضراً وقريباً بفضل القوة الصورية السينمائية . ان هذه الرؤية المنبثقة من هذا الاتحاد الخلاق تنصهر في القدرات السينمائية ذات القوى التعبيرية الرائعة التي تلتقي بها لكي تصبح بمستوى المرحلة التاريخية ، من جانب اخر ان هذا الاتحاد يحافظ على شدة هيكلها كما يحميها من التشتت والضياع في المراحل الطويلة لتطورها . ان هذا النوع من السينما لا يستطيع ان يتخلى او يتجرد عن صدق الاحداث او حقيقتها التي تشكل عنصراً اساسياً بالنسبة له وهي المشكلة التي انبثقت عبرسلسلة من الاعمال الكبيرة التي كان يخلط بها التاريخ مع البيئة ، وسبق لنا ان رأينا افلاماً اعتبرت من النوع التاريخي لانها كانت تحكي لنا احداثاً عن الماضي ولان شخصياتها كانت تلبس ازياء من مراحل غير محددة من دون ان ينظر الى ان هذه المناصر التي استخدمت هنا انما هي عناصر ثانوية لا يمكن ان تكون جوهرية . لذلك فان هذه الافلام قد وقعت في اخطاء تاريخية خطيرة ليس فقط من ناحية العناصر الفنية وانما ايضاً من ناحية الفكرة التي تعبر عنها الشخصية عبر شكلها ومفهومها للحياة . وهذا ما جعل فيربون في كتابه (الفلم التاريخي الايطالي) يفرق بين الفلم التاريخي والفلم العادي . ففي حين الاول يكون مبنياً من شخصية واحداث تشير الى بلد ما او مرحلة تاريخية محددة ، وتاسيساً على ذلك يجب على السينما الا ان تنسى ان القواعد الاساسية لا يمكن ان تتغير ، وان تغيراً ما يمكن ان يهدم العمل الفني كما يجب ان لا نخلط بين المفاهيم الاساسية والثانوية لان ذلك يتسبب في ضياع الاعتبارات التاريخية داخل العالم التاريخي لهذا النوع من الافلام .

الصدق التاريخي والصدق الفلمي :

حين يحاول السينمائي ان يستلهم التاريخ في ابداعه الفني فانه يتخذ من الاحداث او الحقائق التاريخية المجردة نواة اولية لمعالجة رؤاه الابداعية باسلوب فني يختار الحدث التاريخي لكي يفضي به الى ترميز معنوي ، ومن هنا تميز الفن عن التاريخ بقدرته على كشف الواقع التاريخي من زاوية يصعب على التاريخ النفاذ اليها . فنحن نلجأ الى الفن للوصول الى العالم الداخلي للروح وبعث الاحساس بالمتعة الجمالية للفرد . والفلم بوصفه فناً ابداعياً يذهب الى تلك المساحات الفارغة في التاريخ لينفذ منها ـ من خلالها ـ يسلط الضوء على جوانبها السياسية والفكرية والاجتماعية بلغته الخاصة ، ويذهب (امبرتوايكو) في تشخيصه لعلاقة السينما بالتاريخ الى ان صانع الفلم لا يعدو في نظره ان يكون مؤرخاً ولكنه يحتل مرتبة اعلى من هذا الاخير لانه يخلق التاريخ مرة اخرى وان اسمى واجبات هذا الشاعر هو الاقتراب من التاريخ كما ينبغي ان يكون . وايكو بذلك قد يتقاطع نسبياً مع المهمة الابداعية الجمالية الموكلة لصانع الفلم والمشتقة من احقية الفن في التدخل في الحياة الطبيعية بالاضافة والحذف واعادة تركيب الاشياء وصياغتها لانه يرصد التاريخ الخفي المهمل الذي يحتاج الى استبصار ووعي وادراك . وبذلك ينجح الفلم التاريخي حين يكتشف جذوره بين الركام الهائل للوقائع التاريخية . وعلى مستوى العلاقة بين صانع الفلم والمادة التاريخية التي يعتمدها فان السؤال الاهم هو : الى اي مدى تحكم الحقيقة التاريخية صانع الفلم اثناء معالجته المادة التاريخية ؟ ويجيب البعض على ذلك بضرورة تقيد صانع الفلم بالمادة التاريخية والالتزام بعرضها عرضاً حقيقياً صادقاً من الناحية التاريخية . لكننا نجد فيما ورد ان ثمة ما يكفي لتحجيم المساحة الابداعية التي ينبغي

على السينمائي التحرك ضمنها ، فاذا ما توخى الدقة والصدق في الناحية التاريخية بنلك القدر من الالزامية والتحفظ، فانه سيقترب من مهمة المؤرخ في الوقت نفسه الذي يفتال فيه واحداً من اهم وابرز مظاهر السينما وهو شكلها الاستعراضي مما يبعده عن مهمته الابداعية بوصفه فناناً على اعتبار ان الابداع هو عملية خلق جديدة . وتاسيساً على نلك تصبح عملية الخلق معناه (ان هناك شيئاً جديداً لم يكن في وسع احد التنبؤ به في اللحظة السابقة مباشرة) وهذا يمنحنا تبعاً لذلك قدراً من الحرية في العمل وفق قوانين خاصة بنا ، وصانع الفلم انما هو صاحب خلق حر جديد وهذا الخلق يختلف بالضرورة عن الكتابة التاريخية كما وقعت بالفعل ، وتنبغي الاشارة الى ان اطلاق يد المخرج في التصرف بالمادة التاريخية لا يعني السماح لصانع الفلم بان يضلل المشاهد تاريخياً ، بمعنى ان يسمح لنفسه ان ينسج او يبدل وقائع تاريخية خطيرة ومهمة يعرفها المتفرج جيداً فيزيفها خدمة لموضوعه ، ان العمل الفني لا يشكل مبرراً لتزيف احداث تاريخية بما يخل بما يعرفه المشاهد . واذا كان صانع الفلم غير مطالب بالخضوع كلياً لحقائق التاريخ فهو مطالب بعدم مناقضتها او تجاهلها ، ونحن هنا تجدنا مع اعطاء السينما اكبر قدر من الحرية في التعامل مع الحقيقة التاريخية الى الحد الذي يسمح بالابتكار او خلق حقيقة فنية جديدة . يقول جورج لوكاش (اذا اريد للحقيقة ان تبقى وجب مزجها باكانيب . فالحقيقة المطلقة لا تطاق وما من احد يملكها وهي ليست جديرة حتى بالكفاح في سبيلها . انها غير انسانية وليست جديرة بان تعرف) . انن فالحقيقة التاريخية في حاجة لان تعمل السينما فيها وتعيد صنعها بما يجعلها مقنعة ، مؤثرة ، جميلة ، اي بجعلها قريبة الى الصدق الفني الذي لا تقل اهميته عن الصدق التاريخي ذاته ، وان مجافاة السينما للصدق الفني تشكل عيباً بل ماخذاً اكبر من تقاطعها مع الصدق التاريخي اذ لو افتقر الفلم الى اي طابع واثر فني وتجرد عن مظهره الاستعراضي المؤثر والمقنع فانه سيجافي الصدق حتى وان التزم بالصدق التاريخي التزاماً حرفياً . وهنا نسجل امكانية الانسجام بين الصدق التاريخي والتفرد الاستعراضي الشاعري للفلم . ان السينما تسعى دوماً الى التعامل مع احداث التاريخ وشخصياته بتفاصيلها بحيث يصبح لهذا الحدث التاريخي بتفاصيله اثر في انفسنا نحن المشاهدين كما يصبح فهمنا للحدث التاريخي متداخلاً مع فهمنا لناحية من نواحي النفس البشرية وهذا ما يفعله مخرج مثل سيسيل دي ميل في فلمه الشهير الوصايا العشر او وليم وايلر في بن هور وانتوني مان في السيد ولورنس اوليفييه في هنري الخامس ، وهؤلاء جميعاً كان فهمهم للتاريخ مرتبطاً بفهمهم للنفس البشرية لان التاريخ مجرد ، لا يزودنا بالعنصر الانساني النفسي والانساني وهما المظهران اللذان نحن بامس ما يمكن اليهما في الدراما الفلمية .

وحتى اذا ما استطاع الفلم ان يوازن بدقة بين حقائق الواقع التاريخية وشخوصها وبين تفسيرها وتاويلاته ـ اي صانع الفلم ـ الفكرية والانسانية والفنية فانه سينجح عندئذ في تقديم الحقيقة الانسانية والفنية الى جانب الحقيقة التاريخية وتبقى الحقيقة الفنية الشاعرية هي الهدف الاسمى والاهم في العمل الفني .

الجمال الفطري في الموسيقى

• باسم محمد احمد

الموسيقى رفيق لاتمامه المخلوقات رافق الانسان منذ البداية حتى صارت مقياساً لنشاطه وانفعالاته بالافراح والاحزان ، صاحبت خطواته عند لقاء الاحبة وهمت قواه الى اقتحام الخطر في الحروب ، هي لغة لا نقرؤها ولا نراها ولا نحسها مجسدة الا في اعماقنا وضمائرنا .. انها فن الشكل الخالص (Pure form) كما تعتبر اسمى الفنون وانقاها لكونها شكلاً تجريدياً له القدرة على تجسيد العواطف البشرية وترجمة الحياة الباطنية التي عجزت اللغات عن التعبير عنها حتى أنها صارت مؤشراً لرقي الشعوب كما اعتبرت ثروة من ثروات نهضتها .

علم الجمال والموسيقى

هو احد فروع الفلسفة الحديثة التي تبحث في حقيقة التعبير الجمالي لشتى الفنون والاداب . وان كلمة (استيتكس) Aesthetics مشتقة عن اليونانية القديمة والتي تعني ما يختص بالشيء أو الغور الى اعماق الاشياء أو الاشياء التي يتم استقبالها بواسطة الحواس التي تعتبر ابواب العقل حيث لا يمكن بدونها ان يدخل اي ايعاز الى الدماغ . وأصبح معناها بالقواميس فلسفة للجمال او المبادىء والاسس التي تحدد الجمال او علم الجمال والذوق او القدرة على التذوق . ولما كان معنى التذوق هو اعطاء قيمة وتقدير للشيء ولما كان حديثنا عن الموسيقى فيمكن ان نعرف التذوق الموسيقي بانه الحساسية للقيمة الجمالية للموسيقى . والاحساس الجمالي لابد أن يتضمن الاستمتاع والمعرفة . وبما ان الموسيقى تتعلق بحاسة السمع واجهزته والتي بها وحدها يمكن تحريك باقي الحواس ونلك عندما يتحول الاحساس السمعي الى ادراك سمعي فالموسيقى هنا تعتبر اكثر الفنون تحريكاً للحواس مما يجعلنا نتعلق بها ونحبها .

لماذا نحب الموسيقى ؟

ان فطرية الاستجابة بنوع من الميكانيكية تتجاوز حتى الجهاز العصبي المركزي الذي ينظم حركات عضلات الجسم وواجبات الاعضاء الداخلية الى الجهاز العصبي السمبثاوي المنظم لمراكز الانفعالات والعواطف وسائر المعنويات . ومن الحقائق التي لا يمكن الانحياز عنها ان الصوت الموسيقي دون باقي الاصوات التي يمكن ادراكه لكونه الاكثر ارتباطاً بالعواطف والانفعالات ولذلك اعتبرت الموسيقى وسطاً مثالياً يمكن من خلالها اخراج تعابير الفنانين وجعلها اقوى الفنون اثارة وتحريكاً للنفس .

التقدير والمتعة

يختلف تقدير الفن عن التمتع به اختلافاً واضحاً فكلنا يتمتع بمجرد الاستماع الى لحن موسيقي او ترديده او دق بعض النقرات المنتظمة بواسطة القدم معه لكن لتقدير قيمة هذا اللحن الموسيقي يجب الاقتناع بانه تعبير ناطق للعقل البشري وعنصر حيوي في اعمار العالم المتمدن وقوة تنقلنا الى ما هو خارج حدود الزمان والمكان وظروف الحياة .

فالتقدير اذن اعمق من مجرد المتعة ويمكن القول انه عمل قد يستغرق وقتاً طويلاً ولكنه في الوقت نفسه مملوء بالمتعة . والموسيقى صوت وما لم تكن للإنسان قدرة طبيعية على سرعة التجاوب مع الاصوات قبل تقديرها فانه سيكون كالاعمى عندما يطلب منه تقدير نواحي الجمال في لوحة فنية مصورة .

تشكيل

مصغرات الفن العراقي

● ضيفت قاعة « حوار » للفنون لوحات اكثر من سبعين فنّاناً وفنّانة في « معرض مصغرات الفن العراقي » الذي اقامته خلال شهر آذار الماضي . ولابد من الاشارة أولًا الى انّ مما يُحتسب لهذه القاعة انّ نشاطها لا يتوقف عند حدود المعارض التشكيلية ـ وهو مجال اهتمامها الاساسي ـ بل يتعداها الى النشاطات الثقافية المتنوعة ، ولا سيما الندوات الادبية والفنية .

انّ معرض « مصغرات الفن العراقي » المتميز ، يأتي امتداداً نوعياً للمعارض التي أقامتها هذه القاعة منذ تأسيسها ، ويسعى لان يقدم عرضاً بانورامياً للمشهد التشكيلي العراقي منذ مرحلة الريادة حتى الان . فثمّة لوحات لفنانين روّاد بدءاً من عبد القادر رسام ، جنباً الى جنب مع لوحات لفنانين شباب ظهر اغلبهم في تسعينات القرن العشرين .

غير ان مما يلاحظ انه ليس هناك ما يجمع بين لوحات هذا المعرض سوى عراقيتها وحجومها الصغيرة (وقد تفاوتت قياساتها) . فهي لا تنتمي الى مدرسة فنية واحدة ، ولا ينحو اصحابها منحىً فكرياً واحداً وبينهم من رحل منذ زمن ـ سوى انها تتسم بتعدد الاساليب وتنوّعها ، لذلك نشهد في المعرض حضور مختلف الاتجاهات التشكيلية مع المحافظة على الخصوصية الاسلوبية لكل فنان وفنانة ممن شاركوا او شاركن فيه ، وبالتالي فإنّ هذه السعة في





المشاركة وهذا التعدد والتنوع في الاساليب ، لا تتيح للمرء فرصة الخروج برؤية نقدية عن المعرض ، ذلك لان مثل هذه الرؤية تستلزم استقراء كاملًا لاتجاهات التشكيل العراقي والتوقف عند نماذج ممثلة لهذه الاتجاهات ، وتحليلها ، وهو ما لا توفيه حقه الا الدراسات الموسّعة (وقد ظهرت مثل هذه الدراسات في عدد من الكتب والدوريات) .

واذا كان هذا المعرض قد جاء بمثل هذه السعة من المشاركة ، فإنّ ذلك لا يمكن ان يسمه بالشمولية ، فقد غابت عنه اسماء بارزة ومهمة في الحركة التشكيلية العراقية لا يستكمل المشهد التشكيلي العراقي من دونها : اسماء فنانين من امثال : عاصم حافظ وجواد سليم ، واكرم شكري ، وعطا صبري ، وحافظ الدروبي ، وخالد القصاب ، وفرج عبو ، وضياء العزاوي ، وماهود احمد ، ووراكان ديدوب ، وغيرهم . فضلًا عن ذلك ، فانّ عدد الفنانات اللواتي شاركت لوحاتهن في المعرض كان محدوداً تماماً .. وربما كانت وراء هذا الغياب وهذه المحدودية اسباب لا تتحمل القاعة المسؤولية عنها ، على ما نزعم ، اذ لعلها لم تحصل على لوحات بالمواصفات المطلوبة من اعمال عدد من الفنانين الراحلين بشكل خاص .

ان فضيلة هذا المعرض الاولى انه يقدم شهادة على حيوية الابداع العراقي وقدرته على التواصل حتى في اصعب الظروف ، وعلى حماسته في استلهام البيئة العراقية والتعبير عن خصوصيتها وفق رؤىً تعتمد التجديد ، دون الاخلال بشروط هذه الخصوصية في الغالب . ولاشك في ان هذا المعرض الذي يشكل علامة مهمة في مسيرة التشكيل العراقي جدير بأن يأخذ فرصته في التنقّل بين اكثر من مكان بعد سدّ ما قد يراه البعض نقصاً فيه ، لكي يكون سفيراً للابداع العراقي الى العالم .

نظرة معاصرة في فن وفلسفة "هنري مور"

هنري مور تعلم من الحضارة السومرية وتأثر بها

• سلمان شهيب

يجري الحديث في الوسط الادبي وفي الوسط التشكيلي عن هنري مور وفلسفة الفن .. وللالقاء نظرة معاصرة على هذا الموضوع يجب ان نمر أولًا على الحضارة العراقية القديمة .

بشموخها التاريخي العريق .. المنبع الأبدي الذي يفيض على الانسانية عبر العصور وهي ام الاسرار والفكر والرمز والفنون والسحر .. لقد تاثر « هنري مور » النحات البريطاني المعاصر بالفن السومري .وكان يرى فيه غناء في الاحساس بالحياة وسحرها وخفاياها ... والموضوع الاثير لدى هنري مور هو « الامومة » ذلك الفن الذي استخلصه لنفسه من الفن السومري وعالجه نحتاً في الحجر والخشب ، وتشكيلًا في البرونز .

وأغلب أعمال هذا الفنان تدور حول الانسان .. كما أنه عالج مجموعة من الرسومات تدور حول المخابيء في الحرب العالمية الثانية .

ولا يخفى على مختص ان الحضارة السومرية ساهمت بخلق فنان عظيم مثل « هنري مور »

والنحات البريطاني مور هو معاصر للفنان الاسباني « بيكاسو » الفنان العالمي الذي ولد عام ١٨٨١ في « مالاجا » باسبانيا ثم وصل الى باريس حيث درس الفن وأصبح واحداً من أكبر أعلامه في القرن العشرين ، بل اصبح على حد تعبير « جارودي » شاهد اثبات فني في هذا العصر .. وقد كان مور معاصراً ايضاً للناقد والفيلسوف البريطاني « هربرت ريد » والفنان الاسباني « كويا » لقد تعلمنا من حضارة وادي الرافدين العريقة ـ ام الحضارات ـ ورموزها الانسانية السامية .. كيف نحترم الفنون الانسانية وحضارات الشعوب الاخرى ولكن الذي يجب ان يقال ان الحضارة الانكليزية كانت تعاني من نقص وضمور في الكثير من الفنون ضمن موروث غير بعيد يمتد الى القرن الخامس عشر الميلادي ، وقد تحولت هذه الحالة الى مركب نقص في الحضارة الانكليزية برمتها ... ! ؟ وأن مركب النقص هذا هو الذي دفع بالانكليز في الوقت المعاصر ومنذ بدايات القرن العشرين الى ان تمتد ايديهم الى فنون ونفائس الحضارات الاخرى .. وتحركوا بخفة الخفافيش في كهوف الحضارة العراقية .. يوم كان العراق تحت انتدابهم البغيض .. وسرقوا فنوناً رائعة لهذه الحضارة العملاقة .. وهي ما زالت معروضة في متاحفهم تشي على ابد التاريخ والعصور والاجيال بلصوص الحضارات ... ولو وصل الامر الى هذا الحد وكفى لهان الامر ... ولكنهم عادوا كخفافيش حديدية لضرب بيت الحضارة الانسانية ورموزها الخالدة عام ١٩٩١ م !! المهم ما دمنا فوق مستواهم الحضاري المتدني المعاصر .. فاننا نحترم الفن العالمي والانساني ونعده جزءاً من تراث الانسانية ما دام يقف بجانب الانسان ... ولكننا غير مبهورين على الاطلاق ببعض الفنون لانها في جذورها تنبع من حضارتنا العراقية القديمة التي علمت البشرية فنوناً رفيعة المستوى في الفكر والاصالة والتكوين كاعظم حضارة في التاريخ البشري .. ولا يمكن فهم فلسفة هنري مور بشكل دقيق جداً الا بعد الاطلاع على اعماله وفكره الفني والتاريخ الفني في عصره وآراء معاصره الناقد والشاعر والفيلسوف البريطاني « هربرت ريد » ١٨٩٣ ـ ١٩٦٨ ، وهي اراء حافلة بالفكر والفن والفلسفة ..

لقد قال هنري مور :ـ

اني اريد ان احقق في النحت ماحققه جويس في الادب ، أن اعالج الاشكال بنفس حريته في معالجة الكلمات » .

وهي اول اشارة منه الى فلسفته الفنية في النحت ، وقد شغل هنري مور بنحت اشكال غريبة جوفاء من الحديد هي صدى لصورة « الرجل الانكليزي الاجوف » وأن الرجل الاجوف عند « أليوت » هو الرجل الذي يضطرب في « ارض الضياع » .

وكانت اغلب اعمال مور هي محاكاة للواقع الانكليزي السيء .. وقبل ان نتوغل بفن وفلسفة « هنري مور » نتطرق الى السؤال

ـ ما هو الفن ؟ النقد التفسيري يقول هو مزيج من نفاذ بصر عميق ، وحماسات صوفية ، ودوافع اخلاقية ، وتحيزات لا تنبع من العقل قدر ما تنبع من تلك القوة النفسية العارمة ... وربما هناك نظرة مغايرة ... ان نحلل الذي يشوب كثيراً من الاعمال الفنية والادبية ربما كان راجعاً الى هذه المسافة الزمنية بين العقل والوجدان .. ولكن انصهار العقل والوجدان معاً هو الذي اكد عليه « اليوت » بتوحد « الحساسية » وهي الطريقة الصحيحة والصائبة .. والوقوف امام الفن ليس بالمسالة السهلة على الاطلاق وخاصة اذا ما عدنا الى الخلف وتذكرنا مقولة « شبنهور » الشهيرة التي يقول فيها :ـ « أمام العمل الفني نقف كما نقف امام امير لننتظر اذا كان سيحدثنا وما ذا سيقول » .

اذا كان هذا الرأي من زمن طويل مضى .. فكيف نقف الان أمام خضم هائل من الاعمال الفنية المعاصرة ؟

ويقول الكاتب المسرحي والقصصي السويسري « دريندمارت » :ـ « ان كل فن يستغل الظروف التي يقدمها له عصره ، وأنه من الصعب ان نتصور عصراً من غير ظروفه الخاصة به » .

إن الفن منظور واسع للوجود ، وأن عظمة الفن وقيمته ترتكز على ما يثيره فينا من أحاسيس ... وقد تاخذنا تلك الاحاسيس الى مسالة اللاوعي بالفن ... ونعيد الى الذاكرة ايضاً ما صرح به « فرويد » لسلفادور دالي حين قال :ـ « انه

حينما ينظر الى صورة بدلًا من ان يتساءل ما معناها الباطن وارتباطها باللاوعي يسأل نفسه ما هو معناها الظاهر ، فكل الفنون ترتكز على رغبات اللاوعي » . كما يقول « مالرو ! . « ليس الفن خضوعاً ، أنما هو أستيلاء على العواطف ، وعلى طرق التعبير ، استيلاء على اللاوعي دائماً وعلى المنطق غالباً » . أما « هنري مور » فإن خلاصة موقفه من الفن ، هو ان يعيش في عالمه النحتي ، الفن المجرد ، والفن المشخص معاً ، وهو يرى انه ليس هناك ما يمنع ان يعيش الفن الواقعي جنباً الى جنب مع الفن التجريدي في العالم بل وفي نفس فنان واحد . ويقول هنري مور :- « أن نحتي يتجه نحو ما قد يسميه البعض تجريداً مفرطاً ، ولكن ذلك لاني أؤمن بان هذا الطريق يتيح لي ان ابرز المحتوى النفسي الانساني لعملي من العمق والتركيز » .

- هنري مور ، ثلاث مقالات في النحت ، ترجمة فاروق عبد العزيز - النحت عند « هنري مور » تشكيل يضفي على المادة شيئاً يرى ويلمس ويشاهد من كل زواياه واركانه ، وهو شكل يخلق باجرامه فراغه الخاص ، ويحقق في الفضاء كيانه في لقائه به وفي صراعه ايضاً معه . لقد استطاع ان يحقق شيئاً له دلالته ودوامه شيئاً اكثر عمقاً من الاشياء اليومية العابرة .. من حيث المضمون شغل مور بالتعبير عن الاشكال المضطجعة ، وبموضوع الامومة ، وباستيحاء بعض مظاهر الطبيعة العضوية بالعظام والاحجار والقواقع وقد استهواه الشكل المضطجع وبخاصة نموذج المرأة الذي كان محوراً من محاور تعبيره ومنها ما يذكرنا باله الامطار المكسيكي « شاكمول » ومنها ما يعيد الينا ذكرى تماثيل الهة الانهار ... انها تبدو كما لو كانت الطبيعة قد شاركت يد النحات في تشكيلها بحيوية الريح وتدفق المياه .. ومن اعماله تمثال الامومة والاسرة والقناع وغيرها ونمر على تاريخ لفن في اوربا اثناء عصر النهضة .. ونلاحظ ان بريطانيا ومنذ القرن الخامس عشر الميلادي كانت تعاني في فن النحت من الضياع .. وكانت محرومة من تراث ومن تقاليد هذا الفن الحيوي المهم ... لعلاقته بالحضارة والعمران .. والتي كانت بريطانيا تؤمل ان تعتمد عليه ، ولم يكن لدى الانكليز نحت مميز في حين كان لديهم في فن الرسم تقاليد جميلة .. وكانت ايطاليا قبل الحرب العالمية الثانية مشغولة بـ « ميكل انجلو » بينما بدأ النحت الالماني الحديث مع « ارنست بارلاخ » يستلهم تقاليد العصور الوسطى الجرمانية ويتراوح بين البناء التكعيبي والتعبير الدرامي .. في حين ظل لفرنسا ريادة لنهضة الفن الحديث ولم تقنع منذ « دافيد دانجير » و « رود » و « كاربو » و « باري » بركود الفن الاكاديمي ، فنفثت فيه تياراً من الحياة وجاء « رودان » فاعلن الثورة على النسب والمقاييس والرؤى المألوفة وحطمها من اجل التعبير عن القيم النفسية وابراز المشاعر والانفعالات والعواطف على سطوح تماثيله ...

وفلسفة الفن عموماً تقوم على معنيين هما « الحدس » و « الاحساس » والحدس يختلف عن الاحساس فالاول يجتاز الحدود العرضية والمادية لكي يستقر دون اية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله ، وفلسفة الفن العربي والاسلامي تقوم على هذا الاساس .. اما الثاني فانه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية ، وهو ما تقوم عليه فلسفة الفن الأوربي .. والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي بمعنى انها تزداد اتساعاً كلما ازدادت عمقاً وبالعكس . اما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد اسطواني ، لذلك فانها سطحية لا يفيد معها التعمق .. لقد عاصر هنري مور الفنان الاسباني بيكاسو ١٨٨٤ - ١٩٦٧ والناقد الفيلسوف البريطاني هربرت ريد ١٨٩٧ -١٩٦٨ بالاضافة الى مجموعة من النحاتين الانكليز سيطروا على حقبة الخمسينيات من القرن العشرين مثل « بربارا هيبورث » و « لين تشادويك » صاحب تمثال الوحش الحديدي و « برنارد ميدوز » و « كنيث ارمتيج » و « روبرت أدامز » و « هيبورث دالوود » و « ادوارد دوباولوزي » وقد عرضت منحوتات هنري مور بجانب منحوتاتهم في اماكن مختلفة من العالم وفي الهواء الطلق . وبدأ هنري مور منذ سنة ١٩٢٨ في تجميع الاحجار والعظام والقواقع ، فهو يرى فيها بصمات الطبيعة على الاشياء ويتلقى منها دروساً أثرت اساليبه التشكيلية .. هذه اللحظات من الرؤى الوشيجة للطبيعة اضفت على فن هنري مور حيوية لا تبارى واطلقت حريته في معالجة الاشكال وظلت التشخيصية والتجريد يعيشان معاً . في اعمال « هنري مور » التي فتحت الطريق للجيل الذي اعقبه .. لعله اكثر الفنانين تاثيراً فيهم وان سلكوا غير طريقه وتشاركه في هذا التاثير فنانة ولدت في نفس اقليمه وقاربته في السن هي « بربارا هيبورث » وكما مر ذكره ان بريطانيا كانت تعاني من نقص حضاري وضموراً في العبقرية النحتية حتى عرف القرن العشرين في مطلعه ثلاث عبقريات ومنها عبقرية « جاكوب ابشتين » ١٨٨٠ - ١٩٥٩ الذي فك عقال الاكاديمية التي كانت تثقل النحت البريطاني ووجد منطلقه تحت تاثير « بيكاسو » و « موديلياني » و « برانكوزي » اثناء دراسته في باريس حيث اكتشف الفن الزنجي والفنون البدائية ولكن خط التقاليد الاوربية كان اقرب الى نفسه فمضى على دربه في اتجاهين ، الاول في النحت الحجري المباشر الذي استلهم موضوعاته من الوحي الديني او من المنابع الادبية ويتمثل في تماثيل « العذراء والطفل » و « لازاروس » تلك الاعمال العملاقة بطاقتها التعبيرية اما الاتجاه الثاني فيبدو في اسلوب التشكيل الحر لتماثيله البرونزية شاغله فيها القوة الاخاذة ودرامية التعبير النحتي ، ثم عناية بالضوء والظلال والخامة وتجلت بقدرة فائقة في تماثيله للاشخاص وقلد ملامح « نهرو » و « سومرست موم » و « برنادشو » و « اينشتاين » وغيرهم .

والثاني كان ايريك جل « ١٨٨٢ - ١٩٤٠ العبقرية الثانية تمثل اخر جيل في انكلترا زوّج بين الفنون والحرف وبدا تفوقه في النحت الغائر والنحت البارز وأثار الاحساس بالخامة والشعور باحترامها .

والعبقرية الثالثة هي « فرانك دوبسن » الذي ولد بعد ايريك جل بسبع سنوات ولكنه اختط اتجاهاً اخر عمد الى الفن الاغريقي في عصوره العتيقة والى الفنون البدائية في امريكا الجنوبية ولامس في اعماله روح « مايول » ولغة « سيزان » التشكيلية التي كانت قوامها الدائرة والمخروط والأسطوانة وهو الذي مهد لعبقرية « هنري مور » الذي بدا متاثراً باعمال « بيكاسو » و « ارب » و « ميرو » و « تانجي » ومضى في امتداد خط الفن الجديد ... ولكن « هنري مور » يختلف عن هذا الفن الذي توحي تجريداته باشكال نباتية . في اتجاهه التجريدي أخذ فن مور يتشكل منذ الثلاثينات في القرن العشرين وكان يوحي باشكال حيوانية عضوية ... لقد وعت اعماله سر التشكيل والايحاء باشياء متعددة فيها جلال الجبال وغموض الكهوف وسر فجواتها العميقة التي اعادتها اعماله في صياغة نحتية أخاذة كاننا ننفذ أليها ونجوبها بمخيلتنا ونمتزج بضيائها وظلمتها !!؟

الكتابة في الفن ومشكلات النقد

• محمد ثامر يوسف

ما المطلوب من الكتابة كطرف من الابداع ؟ وكم استطاعت الكتابة في الفن ان تؤسس لنظام معرفي فني يوازي سياقات المنجز الابداعي الذي ظل لفترة طويلة يبني خطابه بعيدا (في الغالب) عن اصول او ثوابت المنهج النقدي او التفسيري الملائم لوجوده وبنيته واحالاته .

أتُرى استطاعت الكتابة ان تنقل تلك الهواجس الوهاجة الخفية في كوامن البعد الدلالي للعمل الفني او تثير تلك الرعشات الممتعة في شعرية الصورة البصرية الابداعية مثلاً ؟ ثم الا تثير لدينا هذه العلاقة المتوترة والمتكلفة والمنحازة الكثير من الاسئلة الضرورية عن مدى جدية هذه الصلة وارتباطاتها وارتباكاتها الواضحة في وقت نجد ان من الحري أن ننظر للامر بمستوى نظرتنا للابداع نفسه كمعادل موضوعي لفكرة الفن .

ان العامل الذي حدده (توماس مونرو) في كتابه التطور في الفنون منذ وقت طويل للعلاقة النافعة مع تأثيرات العمل الفني وقبوله (في ان يكون التلقي الواعي موازيا لصورة العمل الفني الذي يثير اعجابنا ويتجاوزه) قولا ليس مبالغا فيه كثيرا فمن شان الرؤية المتلقية الواعية ان لا تتوقف دهشتها عند حد وعلى هذا ستفترض هذه العلاقة شرطا اساسيا آخر ستضاف اليه جملة من الشروط الجمالية فيما بعد بفعل التحولات الفنية المفتوحة والمستجدات والاقتراحات التجريبية المستمرة في مسار عملية الابداع وستقع من جديد في اشكالية تلقي مغايرة ومخالفة ولكنها في نفس الوقت طبيعية ومنشودة لانها ستتطلب تحولا ايضا في مستوى الوعي والادراك والحساسية الشديدة لقراءة وتقبل العمل الفني قراءة ستتماهى مع مجمل التحولات الكونية الكبرى في الحياة والعلم والتكنولوجيا والثقافة أي في كل ما افرزته الحداثة وارتباطاتها في مسيرة النشاط الابداعي البشري .

ومن ثم سنتساءل مرة اخرى ايضا ما الذي نريده بعيدا عن تقليديات النظام النقدي الجاهز على الدوام لملاحقة هذه التطورات .. غير اننا في نطاق عالم خاص محكوم بالضيق وعدم التحمل سنتردد كثيرا قبل اعلان الكثير من الاسباب الخفية والعوامل الملغومة التي تحكم هذه العملية الشائكة وتبعاتها لاسباب كثيرة ولكن ايضا لا مفر من ان نحيل اهمها للاخفاقات الحاصلة في ضعف الاشارة وتلمس الحقائق اي في كونها فجيعة ثقافية في الاساس قد لا تتعلق بحقيقة وتركيبة المفاهيم الجمالية وحدها حين يتحمل الوعي العام قسطا وافرا من مسؤولياتها او نتائجها المستقبلية المنظورة .. واذ سينتج فيما بعد ذلك نفورا حسيا دائما متمثلا بحالة اختناق ملموسة بين الابداع وبين القدرة على اضاءة مستوياته وافشائه والاقتراب من خصوصياته واعلانه باعتبار ان الكتابة جزء لا يتجزأ من مستوى ذلك الوعي .

ان الاشكالية الواضحة في الكتابة عن الفن (والرسم مثلا) تبدو احيانا في الارتباك الحاصل في عدم القدرة على التفاعل معه كحدث يفترض (وينتج) احالاته المتعددة كواحد من ارقى حالات التعبير الانساني واكثرها حساسية وكونه يفرض باستمرار خياراته الجمالية في المكان والزمان ولكن ايضا الخارج عن مساراتهما في الاعتبارات الفلسفية والجمالية الاخرى وعلى هذا الاساس تنمو آليات الوعي به كجزء من فعل الثقافة ونموها وليس خارجا عنها .

فالعلاقة في ذلك لا يحددها شكل معين في الابداع او حدث ما في تاريخ تكوينه كونها علاقة ازلية متحركة وغير ثابتة ليس لها تاريخ محدد أي انها تنشط من شروط اللامعلوم في ذاكرة ثقافية تنطلق ولا تتوقف محملة بالخبرات والمدركات والممارسات والقدرة على الابصار ولاننا ايضا في الحقيقة سوف لا نتوقف عند حد معين وثابت شأن الفن نفسه في تحولاته وتطلعاته ومراميه . اي لا نتوقف عن ظاهرة ما بعينها او تحول جمالي محدود لان التعاطي هنا سيكون شاملا مخترقا للحجاب الفاصل ما بين المرئي واللامرئي والمتحول والقادر على التحول كمشروع لا نهائي ومتجدد موائماً لنمو الحياة وتطوراتها المعاشة .

لكن يبقى السؤال الملح ذاته ، اين يكمن وعي الكتابة ازاء مغامرة الفن وجرأته في انجازاته وتجاربه .

ان أي تأويل لافتراض رغبة حقيقية تزعم الاقتراب تماما من تجربة الفن بمعناه المبدع الابتكاري اقترابا يتيح التأمل والمشاركة كطرف آخر يساهم في الصياغات ويشارك في اقتراحها وتدعيمها ، يبقى موقوفا مالم تنشد الكتابة نفسها لوعي الفن وخفايا أي اقتراح جمالي يلبي نزعات التجديد ورغبات التحول عن السائد الى ما هو شعري كامن أي الى ما هو غير متكرر ومجرب . لئلا تقع الكتابة تحت طائل الانفعال والتعاطف فاللغة النقدية (في كونها لغة) تفقد كثيرا من حرارة فعلها فيما لو تعاملت مع المعنى بالسطحية الشائعة او المعرفة الملتبسة ، اذ ان الكثير من حالات الكتابة النقدية عن



تجارب الابداع ظلت محكومة داخل الاطار لا خلاص لها منه لاسباب عديدة ليس اولها اغواء اللغة المكتوبة ذاتها أي اللغة الناشئة من مفرداتها المغوية والمفتوحة دون حدود عليها اضافة لاسباب الاخفاقات الاخرى .

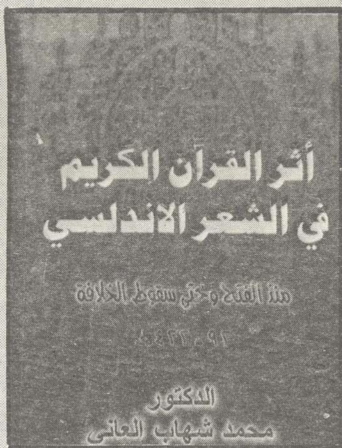
فاللغة القارئة ستصبح هي المقروءة بكل زخرفها وسطوتها وجبروتها ، انها في الغالب ستستعرض نفسها هي دون ان تتكشف على الاخر العضوي الفعال والطرف وستحدد العلاقة من خلالها دون مراعاة عوامل العلاقة الاساسية المتكافئة في الوعي والمعرفة ، اي نسيانها لدورها كواسطة او اداة نافعة وفعالة .

وبهذا فيما اعتقد تضيع قراءة المشهد ونفقد بالتالي حرارة الابداع والبحث في قيمته ومعناه حين نفقد رغبات الحوار العميق المتكافىء والمثير لقضايا اساسية تستدعيها الحسابات الجمالية والفلسفية وحساسية الشعرية الموجودة في جوهر عملية الابداع .

اذ ان الابداع الفني الخالص ليس طريقا منفصلا عن مسارات ومنطق الوجودات الحياتية الفكرية والثقافية التي نمارس من خلالها وجودنا وحياتنا الممتمة فهو متعلق فيها ومنطلق من صيرورتها وما تحولاته الكبرى الا جزء من تلك الواقع وانعكاساته ، واذا كانت تاريخية الابداع والمدارس الفنية التي افرزتها كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية وما بعدها ما هي الا تعبيرات عن تحولات الوعي الانساني ومطاليبه تمظهرت وانبثقت من داخله كنوع من تجسيد مستمر لنزعات داخلية عريقة غير مثالية تماما فان لها مقدمات مسبقة اساسية قديمة ومتطورة كانت خطابها الواعي في الاستقراء والتمحص اي تقريبا منذ ان تحدث ارسطو عن الظاهرة الجمالية واعتبرها في صميم الانسان ومنبثقة منه فان ما جرى بعد ذلك ما هو الا تحولات مستمرة في اعادة صياغة الوعي الفعال ذاته لادراك دور الفن المبدع باستمرار وتحفيزه وبه ولهذا تبدو المسؤولية المشتركة في وعي هذه التحولات مسؤولية الابداع والكتابة عنه لتقديم احالات لا نهائية ومفيدة عن تطور فكرة الفن بمعنى احالات متقدمة وغير مخادعة .

والا ما معنى ان نكتب في الفن .. ؟

اصدارات جديدة







اشكالية التلقي بين القاص والقارىء

• علي لفتة سعيد

كيف تكون الاستجابة لدى القارىء عندما يقرأ نصّاً قصصياً ، ينتمي الى اللعبة المنبثقة من خلال السرد الذي أراده القاص أن يكون هذه المركزي ، كنوعٍ من الاجتهاد في تقديم قصةٍ تنتمي الى عالم الحداثة ؟ بمعنى أن ما يقرأه المتلقي في المتن ، يشي بواقعٍ محدّد الشخوص والمكان والزمان والدلالات الايحائية بينما القاص إنبرىء من خلال المتن أن يلعب لعبته الفنية ليكون المرئي المضمور داخل المروي ، هو المحصلة النهائية حتى لو كانت غير خاضعة لسياقات السرد الذي لا يتوقعه القارىء من ثيمات تبدو وكأنها قد أستلّت من الواقع الحياتي .

ان هذه المزاوجة هي ما مطلوب في الفن القصصي لان (الفن والصنعة لايمكن وضع حواجز بينهما . لان الفن ابداع والصنعة سبيل منظم لانجاز هذا الابداع)[1] . أي يقدّم القاص عملاً فنياً يسير بموازاة الواقع على خيوط الخيال دون إبتذال . لان القارىء هنا سيكون على قدرٍ كافٍ من الوعي (المفترض) أو أنه قارىء أحبّ الادب ولم يخض تجارب إنتاجه . وقد (حوّر) وقته لقراءة هذا النوع الادبي من الانواع الكثيرة التي تستخرجها المطابع . فهو إذن بحاجةٍ ايضاً ان يقرأ قصة اريد لها ان تاخذ منحىً فلسفياً له قصدية مقتربة من الواقع ، لم يستطع القارىء رؤيته من قبل . لان طرح الاشياء المفهومة بصورة مباشرة قد يبعد القارىء منذ اللحظات الاولى عندما يجد نفسه أمام عملٍ لايحتاج منه الى قدرة أضافية لاستنباط مناطق الاضاءة في الواقع المخفي أو الواقع المألوف الذي لم يكن يراه من قبل وقد رآه الكاتب فياتي دوره (في تفجير هذا المألوف وخلقه من جديد بحيث يصبح مالوفاً أعيد بناؤه من جديد)[2]. فالواقع الادبي هو الذي لايراه غير المبدع وهو الذي يسلط الضوء عليه ليراه القارىء وهو وسط ظلام الواقع . بتفسيرٍ آخر .. ان القاص كعلاقةٍ فيزياوية مع نصه المنتج يتمازج كعلامة فيزياوية مع التلقي المقروء . ومن ناتج هذا التمازج .. يتكون نص آخر يسطّره القارىء بطريقته الخاصة عبر مقتربات واعية مكتسبة لفلسفة تتماهى مع ذائقته المحفّزة للاستلام المبثوث في النص ، لم تكن قدماه قد وطأتا أرضها المضاءة من قبل وكما قال سارتر (قراءة كتاب تعني اعادة كتابته) .

ان العلاقة المنشئة بين القاص والقارىء هي علاقة مواءمة . علاقة وطيدة لا انفصام بينهما ولايدخل ثالثهما اذا ما اجتمعا على الفهم الثقافي والاخلاقي . فهما يمسكان معاً طرفي النص . وهي علاقة تشبه الى حدٍ ما العلاقة بين أخوين متساويين في العمر ، ومختلفين في الدرجة العلمية / الابداعية . فيكون أحدهما مربياً للآخر ومساعداً له في الوقت نفسه . فلا يمكن للقاص أن يكتب دون قارىء يفهم مايريده منه ، ولايمكن للقارىء أن يفهم وهو يقتطع جُزءاً من وقته لدرس فلسفي ، يقدم له بطريقة القص .. اذا لم تكن القصة حاوية على امتيازات أضافية لنقل القارىء من منطقة مسطحة الى مكان أعلى لبلوغ القمة القرائية للحصول على درجة التلقي العلمية . وكلاهما في الوقت ذاته / القارىء والكاتب ، يعيشان لحظات القلق .. قلق الكتابة المنتجة للنص وقلق القراءة الفاهمة له .. مادام لكل نص قراءة خاصة تكشف عن ذات الاثنين عبر الفهم المطلوب لجودة النص الداخلية والخارجية (فمبدع النص قلقاً أو ثابتاً ذو علاقة حميمة دون ريب بقارىء النص)[3] فكلاهما يصبح مبدعاً لان لا قراءة جيدة بدون نص جيد ولا توجد قيمة لنص غير مبدع .

ولو أردنا أن نخصّص مالدى القاص من امكانيات إبداعية ، اضافة لما هو معروف من تلك الامكانيات التي تؤدي طرقها الى الابداع التكويني لمراحل النص . كالموهبة .. والقراءة المستمرة والرؤية الثاقبة والصنعة الفنية والخيال المتوقد والخزين المعرفي وغيرها . فعليه في المقابل أن يضع القارىء أمامه .. لانه الجهة المرسلة .. وإلّا لن تصل الرسالة بكل أبعادها القصدية .. فهو أي القارىء المحور الرئيس في كل المفاهيم الاجرائية الحديثة والقديمة . فالقارىء (يعد محوراً أساسياً في المفاهيم النظرية والاجرائية في اتجاهات نقد إستجابة القارىء أو اتجاهات مابعد البنيوية ، كالتفكيكية والتأويلية والسيمولوجية والقراءة والتلقي وشكلّت فاعلية القراءة المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارىء)[4] .

فوجود المتلقي يحفز على انتاج جيد يراد منه سمة الحضور ومساحة التاثر ، حتى تلك التي إعتمدت فيها على الاساطير والخرافات عندما كان الابداع ينتمي الى الجماعة بدءاً من النطق الى الحوار والاشارات الى الكتابة وحتى الغناء . ولكن ماهو مختلف الان في صيغة الفرد (هنا بالنسبة لقارىء القصة) ليس القراءة فقط وتقسيم التأويلات واحالاتها . بل فهم العلاقة بين الطرفين .. الكاتب والنص لتكوين علاقة فيزياوية قائمة على أساس انبثاق الدلالة المؤدية الى الفهم العميق لمحتوى النص (اما مقاربة جمالية التلقي للمعنى فتنطلق منطلقاً آخر بجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الادبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء

المعنى وانتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء اليه)(٥). أي ان القارىء لم يعد مسؤولًا فقط عن تأويل الرموز والاشارات أو الشفرات أو أية تسمية أخرى .. بل الى محتوى العمل ككل . وليس بالضرورة أن يكون بطريقة القصدية الظاهراتية التي نادى بها (هوسرل) . لان القارىء أساساً غير معني بالمدارس النقدية .. بقدر مايريد منها أن تعطيه الخطوة الأولى التي تمكنه من قراءة النص الأول الى فهم النص الثاني ثم الثالث دون مساعدة لانه امتلك بعض اساسيات النقد التأويلي القرائي الذي يؤدي الى الفهم .

ولان القارىء هو الذي يشكل وحدة الهدف النهائي ، فعلى القاص أن يكون واعياً لمسؤوليته الثقافية وليس الأخلاقية فحسب ، لان الادب روح هذا الكون كما قال الروائي العالمي ماركيز بمعنى ان الحياة بدون أدب تصبح مقبرة للأرواح . وبالتالي فان طبيعة القراءة تقع عليها مسؤولية الانطلاق نحو الفهم الاعمق لمراحل انتاج النص بكل طرائقه واشكاله .. على أن لا يبقى القارىء أسير طرق قرائية سابقة (سلفية) قد اعتاد عليها .. وكأنها أي القراءة وسيلة من وسائل قتل الفراغ . وهنا يبدأ الصراع .. القاص له أسبابه في الأخذ بطرق الحداثة ويريد من القارىء أن يتسلق للوصول الى قطف ثمار القلق . والقارىء يريد من القاص أن لا ينغمس كثيراً بالتجريب على قفزات غير متساوية ومتسارعة على حساب الفهم المطلوب . خاصة وان بعض الكتابات تأخذ طابعاً أيديولوجياً أو وعظياً وفلسفياً أو دينياً أو وجودياً ... الخ . لكن الأديب بحد ذاته يجب أن يخضع الى حواراته واسئلته غير متأثر بما حوله من آراء الا ارائه .. أي انه وحده القادر على دفع الاتجاهات الاخرى لان تتجه اليه لا أن يذهب اليها . لان المبدع يتميز بسمة الخيال ودرجة الاحساس وسرعة البديهية والتأني والحلم والانتظار والتروي . انه يفوق غيره من مبدعي المجالات الاخرى . لانه يحتاج الى قراءة كل أنواع الطروحات والعلوم المختلفة لبناء معمار الخيال ليبقى متوهجاً قادراً على العطاء . بينما يحتاج المهندس الى قراءة مايتعلق بالهندسة ومايجاورها من علوم وكذلك الطبيب ورجل الدين والسياسي . وبذلك تقع على القاص مسؤولية كبيرة ليأخذ بيد القارىء لاستشراف ما ينحته وعليه أن لا يُفلت الخيط ويغرق في لعبة مفتوحة الاهداف يعالج فيها الخلل الكامن في ضعف المقدرة الابداعية على ايصال فكرته الى المستوى المطلوب وبالتالي سيكون هناك نفور من قبل القارىء بمثل هذه الاعمال والنتيجة هي حصول قطيعة قرائية . وكأن الرسائل ستبقى متناثرة في الفراغ لا أحد يلتقط (قصة) منها ليقرأ . بسبب ما تتوافق في هذه القصص من امراض كما أسماها الشاعر سامي مهدي في دراسته المهمة والجريئة (امراض القصة العراقية)(٦). لانها أشرت بوضوح الى معنى آخر .. ان هذه الامراض قد أدت الى ابتعاد القارىء عن قراءة القصص العراقية وانه مازال يقرأ القصة العالمية والعربية فهي لاتشكو ثقل الانغماس في الحداثة .. بل وصل الامر أن بعض القصاصين العراقيين متقاطعو الاراء والمواقف بسبب (اللهاث) وراء تقديم ماهو غريب في اتجاه التغريب والتحديث والترميز وقد غابت رموز التوصيل .. وصار هذا البعض وكأنه يكتب لنفسه أو لنخبة غير منتقاة .. والسبب الذي أشر هذا التردي القرائي وعدم وجود قاص معروف أضافة الى اجهزة الاعلام بكل أشكالها . ان الانتاج القصصي لا يصنع القارىء في المقام الاول .

نعود الى سؤالنا ونطرحه بصيغة أخرى . ماهو المطلوب من القاص ليجعل القارىء قريبا منه ومساعداً له في تنمية مداركه واستنهاض موهبته .. خاصة وان القارىء هو المشارك الاخر في عملية الانتاج عبر منح القارىء (القدرة على منح النص سمة التوافق والتلاؤم وان أريد وجد في ذلك ان التوافق ليس معْطى نصيا وانما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارىء ويبنيها بنفسه لانه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي والجمالي)(٧) ، وبالتالي زراعة المنطقة الفارغة باشجار قصصية وارفة تجعل من القارىء يستظل بها

ان الاجابة هنا لا تتمكز على طروحات غربية جاهزة او مناهج نقدية مستوردة نحن مستهلكون لها ، لان (العرب والعراقيين (ضمنا) هم من المبدعين المستهلكين للمناهج النقدية .. ما دامت هذه المناهج هي ما قدمه لنا المترجمون وما تنطوي عليه من مصطلحات ومفاهيم وادوات اجرائية)(م٨). وعليه نبتعد عن هذه الطروحات والمفاهيم كذائقة عراقية ومقتربين لبعض مفاصلها دون ان نكون متأثرين بها بقدر ما تكون هذه المفاصل هي القاسم المشترك في العلاقات القرائية في العالم .

ان القصة العراقية لا بد لها ان تأخذ عافيتها (الانتشارية) عندما تكون هناك قدرة على وضع القارىء كهدف لعملية التلقي وليس الاستعلاء عليه ما دام الاثنان كشقيقين كما قلنا . وليس بالضرورة العودة الى الكتابة (السلفية) لان القراءة (سلفية) بل الى اجتراح فهم آخر لمتلق جديد يقوم بعملية فلسفة العمل للوصول الى فهم النص الكلي ، ويعتمد هذا الفهم على اليات اشتغال قد تكون ثابتة في التعامل مع النص المنتج .. اي ان هناك عوامل اولية تعطي ضرورات كافية كجدوى ابداعية شبيهة بالجدوى الاقتصادية لاي عمل آخر . فالفكرة مثلًا التي هي رأس البدء .. لابد ان تكون قد اخذت حيزاً كبيراً في المرحلة الشفاهية من خلال لحظة التقاط الخيال الثاقب للواقع اللامرئي ليتمرأى في اللاوعي الكتابي ... اي الابتعاد عن الكتابة المباشرة بوضع القلم على الورقة والبدء بكتابة استهلال يعتمد على الحذلقة اللغوية لان ما يأتي لن يكون سوى سراب الخيال وتدمير الواقع . ما دام الخيال هو المحرك لاهداف الواقع وليس نقله كما هو. بل جعل الواقع هو الاطار الذي يحيط بـ (لوحة) القصة . ثم تأتي اهمية اللغة في التعامل مع الفكرة لانها المحرك الدلالي التي تعطي دفقاً آخر عن طريق الكلمات المنتقاة ما دامت هذه الكلمات (هي الوجه الحسّي المشرق حيناً والمعتم حيناً اخر لهذه الفكرة او تلك .. إذا اختل موقع الكلمات تعبيرياً او اصابه التقعر الذي يسلمنا الى التعقيد)(٩) . لا أن تكون الكلمات / اللغة مستهلكة لان اللغة من جهة اخرى هي الواسطة المستدرجة لمزاجية القارىء نحو فهم القصة وانتاج القصدية التي تخيلها القاص ومن خلال اللغة المسرودة تأتي اهمية البناء المتوافر على قدرٍ عالٍ من (الهندسة) عبر الاهتمام بعملية القطع والانتقالات السردية او المزاوجة بين صيغ المخاطب .. لانتاج بنية كتابية قادرة على استنباط الدلالات .. فأي خلل في البناء يعني سرعة الهدم ، واضعاف من مهمة القارىء في تتبع الخيوط

وطرح الاسئلة واكتشاف الاجابة . بينما البناء الجديد السليم يتيح للقاص ان يأخذ حريته لاخذ الشكل المناسب حسب الفكرة .

ومن ثم مطاوعة الفكرة بوجود (الصنعة) لان يأخذ الشكل البناء المناسب لا ان يكون التجريب في الشكل على حساب هدف المضمون .. لان التجريب بحد ذاته يعد حالة صحية .. تعني ان القصة تسير بعافيتها .. على ان لا يكون التجريب متمرداً على اصوله يؤدي الى تخريب مقصود او غير مقصود . لان القارىء ذو ثقافة اطلاعية وله (مزاجية) خاصة وهو الذي يحدد ان القصة العراقية لها انتشار لا بأس به .. والا فان الابتعاد في المسافة بين القاص والقارىء ستزداد اتساعاً .. وسيحدث (الطلاق) بين الاثنين ولن يعود احدهما شقيقاً للاخر .

المصـــادر

١ ـ إنارات في القصة والرواية / حسب الله يحيى / دار الشؤون الثقافية / ١٩٩٧ / ص ١٣
٢ ـ المصدر السابق / ص ١٣
٣ ـ قلق النص وحرية الابداع / أ . د عناد غزوان / مجلة آفاق عربية / العدد ٧ ـ ٨ ـ ٢٠٠١
٤ ـ نظرية التلقي / د . بشرى موسى صالح / دار الشؤون الثقافية / ص ٢٨
٥ ـ المصدر السابق
٦ ـ ينظر دراسة (امراض القصة العراقية) سامي مهدي / مجلة الموقف الثقافي / العدد ٢٩ .
٧ ـ نظرية التلقي / د . بشرى موسى صالح / ص ٣٣
٨ ـ الذئب والخراف المهضومة / داود سلمان الشويلي / دار الشؤون الثقافية / ص ١٣
٩ ـ قلق النص وحرية الابداع / أ . د عناد غزوان .

قراءة في قصص "الاقلام" العدد الاول ٢٠٠٢

• جاسم عاصي

ساهمت أقلام قصصية تباينت عندها تجربة الكتابة من باب الخبرة المتراكمة بفعل الزمن . لكن يبدو أن هذا لا يشكل عنصراً أساسياً في نمط ونوع الكتابة ، بل ان المقياس الأساس هو التواصل المنبثق من معارف تشير اليها عبر مترشحات النص . ذلك من خلال تجدد الرؤيا والنظرة الى الواقع ، وتحويل ما هو منظور متصل بما هو غير منظور . بمعنى الدخول الى مناطق جديدة . وإن تكرر الدخول إليها ، فهو من باب النظرة المستندة الى رؤيا متجددة ومتحركة . وهذا ما حصل فعلًا لقصص العدد . فقد إتصلت الرؤيا الشابة المتفتحة مع رؤيا متجددة لمن سبقوهم . وأعتقد أنها سياسة نشر أساسية ومهمة .

خطى الإيهام .. مرآة الواقع

نص القاص ــ عبد الرزاق المطلبي ــ الموسوم بــ ــ خطى في مرآة ــ ، يدخلنا في إشكالية الولوج الى عالم الإيهام في النفس البشرية . فهي قصة ذات نمط من المعالجة النفسية ، فعنوانها عتبة تشير كبنية الى ما هو متخفٍ في المتن القصصي . فالخطى هنا تجاوز ومغادرة ، ومن ثم تؤدي الى كشف ، لانها منقادة بباصرة وبصيرة ، ولهذه الخطى مجسها في ــ الثريا ــ ، كونها متكررة ، لانها متمرئية في ذاتها عبر اتصالها بما يعكس ذلك ــ المرآة ــ وبما قبلها من خطوات . من هنا نرى أن العنوان إشارة متصلة بنيوياً بالمتن وليست خارجة عنه . وما هو داخل النص يشير الى حالة الوقوع في الايهام دون متابعة العلة في ما هو معلول . فالنموذج الانساني هنا ليس من النوع الذي يعاني من مرض الفصام والازدواج ، بل إنه يشغل منطقة تؤشر اشكاليته المتأتية من ارهاق ذهني ــ نفسي ، يحيل لديه الاشياء والمرئيات ، بل الواقع الى مرتبة ــ الإيهام ــ المتأتي من الشك . من هنا تبدأ رحلة القصة بسيرها الحثيث ، من منطلق كشف المشاهد والقرائن ، لاكتشاف وإعادة التوازن النفسي عند نموذجها ، وهذا الكشف المتواتر يرتبط بذاكرة تعاني أيضاً من إشكالية المزج بين الواقعي والمتخيل والمتصور ، إذ يبدو إن نسيج هذا الثالوث أعطى مرتبة من حالة الإيهام الذي يدفع الشخصية الى الدخول والتوجس والكشف . وهنا نرى أن السارد المتخفي وهو عموماً ــ سارد غائب ــ ، لا يترك الشخصية دون تحديد مسارها النفسي ، وذلك بالتأكيد على التمرئي . بمعنى إعادة النظر في الاشياء . إذ يحاول عكسها أمامه وفي ذهنه المتعب ، مرتبطة بدقة لما هو مشيّد في الذاكرة ، دافعاً ذلك ببعض المفردات التي من شأنها إحداث الصحوة واليقظة ، اعتماداً على مبدأ نفسي ؛ هو اقتران الشيء بالشيء . فالنص في مسيرته

واستكراجاته لنموذجه يتبع هذا النمط الذي أحالنا إلى بنى سرد ووصف دقيقة جداً. فالشخصية لا تغادر منطقتها بما هو مقحم وزائد، لان ذلك يعمل بالضبط كما يفعل حال اليقظة والانتباه بالنسبة للصياد الراصد ـ هدفه ـ بمعنى على مستوى الفن القصصي المستند الى معالجة نفسية، يتطلب من أهم ما يتطلب عدم التفريط في الاداة، والقدرة على إخلاء المساحة من قبل المؤلف أو السارد الخارجي أمام السارد الداخلي فالغائب هنا راصد وواصف، بعيد عن ـ القاص ـ وفعله السردي، هنا يحتل منطقة وسطى أمام النموذج. فهو داخل وخارج ذهن الشخصية، لكنه لا يتحكم فيها بقدر ما يستقل بذاكرتها، وانعكاسات الاشياء والموجودات في ذهنه. إنه يتبع تمريناً مع الذاكرة. هنا لابد من الاشارة الى ان الإشكالية أو اشكالية الازدواج المترتبة في السارد غير واردة، فنحن أمام سارد متوحد مع شخصيته، حذر في ترصده. غير إنه لا يترك نموذجه دون ضرب مفاجيء، يساهم ويساعد على ضخ وايقاظ ذاكرته.

يشرع النص بما يأتي: [يدفع الباب الموارب بكفه ينفتح]. ومن هذا نرى الحالة التي لم يقتحمها السارد، والمتخفية وراء بنى السرد الكاشفة. إن الباب ـ موارب ـ وليس مقفلاً، والشروع في دخوله ليس جديداً، بل مكرراً، لكن ـ الإبهام ـ هنا متحكم بالشخصية كما هي ـ نواة النص ـ. وتكون رحلة الدخول مشوبة بالحذر والتوجس ثم الكشف المضاف وليس الجديد .. [يقف في منتصف الممر، يجيل بصره في مساحة الحديقة وإمتدادات الممر نفسه]، وهنا تكون كلمة ـ نفسه ـ صورة معكوسة في ذهن الشخصية وليست تعليقاً من السارد، لان كل المرئيات وانعكاساتها تساير نظرة النموذج. ومثلها الكثير التي تساهم في إشمال وقدة الذاكرة للخروج من حالة الإبهام والشرود الذهني مثل: [كان يشم رائحة وجود إنساني، وتقع عيناه هذه اللحظة على سيجارة من رماد [، وهذا يعني إحساسه بوجود فعل مرتبط بزمن قريب فهو لم يدخل بيتاً كان قد غادره منذ زمن بعيد، ولا كونه يدخله لاول مرة أو بالصدفة، لانه ـ موارب ـ و ـ نفسه ـ أيضاً. كذلك: [يرى أن كل شيء في غرفة الضيوف هذه مرتب ترتيباً يومياً ..] ويومياً هذه ذات إتصال بالمعرفة السابقة، بمعنى أنها جزء من العادة التي تتكرر في سالف الأيام، وهذا اليوم بالذات، هذه الاشارة بالكلمة تضاف الى كلمة ـ نفسه ـ في كونها مفردة إشارية. ولنلاحظ هذه الإشارة كجملة، استخلص من جملة اخرى: [يتوقف وقتاً طويلاً على وجهين، وجه فتاة تبتسم ووجه رجل يضحك، بيده يمسح على وجهه هو وفمه المبتسم]، ولنر كيف فعلت الجملة التي شكلت القسم الثاني من سردية المشهد هذا، فالمسح هنا على وجه النموذج الذي تمرآى بوجه رجل الصورة. وهذا أسلوب من استكراج الكشف أو اليقظة عند الشخصية ومثلها أيضاً [إنها غرفة زوجين / وكأنها يد تعيد خطوط رسوم مرت عليها ممحاة / ربما كان هنا إنسان يرقب وجوده منذ لحظة دخوله / هذا المكان هو الوحيد غير مرتب ..]، والى ما هنالك من استكراجات للذاكرة. والذي يحسم الامر هو ما دفعه من وثائق أو اوراق دونت عليها أفكار. هي بمثابة الخلاصة التي لا يتوقف عندها ذهن الشخصية بقدر ما تكون واحدة من علامات اليقظة التي اراد لها القاص أن تتواصل في النص والواقع .. [الى أين ستصل خطاك .. ؟ أيها الرجل الذي ـــ حتى لو خطوت الى الامام، أو تراجعت الى الخلف، فليس ألا الى خطوتك الاخيرة في آخر موضع لواحدة من قدميك] هنا يتحول السارد الغائب الى المخاطب بمبرر الورقة، التي تفضي المعلومة فيها الى المسكوت عنه، بعد ـ أيها الرجل الذي ـ وإشارة الى استحالة الوصول والحسم.

مستوى السرد ومركزه

في قصة ـ الرمل في الحذاء ـ لكاظم الاحمدي ـ يشتغل العنوان على إحالة غير أساسية داخل المتن، فقط تشير الى مستوى الرفض والتعبير عن قسوة الحياة التي كابدها النموذج مع الاخرين. ومن الملاحظ أن السرد تمركز في الذات الساردة من بعد ان كان ناطقاً كصوت بديل عن المجموع، حيث تشير اليه كلمات مثل (أنزلونا ـ إرتعشت أجسادنا ـ بقينا)، وسرد مخاطب على نحو مفردات (سترى ـ يمكنك ـ لكنك ـ (، وذاتي متكلم عن الذات كمفرد مثل (إنني رأيته ـ يعلو رأسي (. هذه المستويات يتكنع بها السارد لساناً مركزياً متكلماً، واصفاً وسارداً، يأخذ على عاتقه روي الاحداث. وكما اعتاد القاص ـ الاحمدي ـ في بناء نصه على متوالية وصفية وسردية، تنتقي خلالها المسامات والفراغات، حيث يشتغل الذهن القصصي مبصراً ومراقباً، خاصة لحظة يكون النص معالجاً لظرف صعب، كما هو حاصل في هذا النص.

إن محاولة الوصول الى فض بكارة حدث يحتويه النص عند ـ الاحمدي ـ أمر لم يكن من السهولة، بل هو محفوف بالغموض واخفاء التراكيب والظلال التي تحجب الانفتاح. وهذا ـ بتقديري ـ حاصل من تراكم وتعقد المتابعة المتأتية من خاصية المشهد الذي ينفتح على الاخر عبر متوالية حدثية لا تنتهي، ينشطها الذهن بانثيال كثيف، ومزيج من الصور المتواترة. فالشخصية هنا مشدودة الى رموز الواقعة وخصائص القهر والاستلاب. فان محصلته النهائية هو مجموعة مرويات متغيرات المكان، استطاع القاص أن يوفر لها مبررات التوائم مع بعضها ـ فالمشاهد تنمو بشكل تلقائي بعيداً عن قسر التوليف، معتمداً تداعياً حراً وطليقاً، يربطها خيط موضوعي، على الرغم من انها لا تسفر ألا عن كينونتها الذاتية، أي إبقاء كل حدث أو مشهد أو صورة معبرة عن نفسها، كاشفة عن قسوتها ولا انسانيتها، وبالتالي يسفر اجتماع الاجزاء هذه ليشكل تعبيراً مركزياً عن حالات المصادرة والمحق، والتعامل اللا إنساني.

إن بنية النص، هي بنية توليد وتراكم، يبدأها الراوي أو السارد المركزي كالاتي:

ـ [هذه المرة يظهر فيها الجدار الذي أنزلونا على طول امتداده.].

ـ [صار الجدار بعد صمت كنفخة بوق القيامة وكلمات فجة مقولبة.].

ـ[في بحر الفراغ ، فقاقيع نارية ، نرى كل ما فيها عبارة عن هواء محترق يتسرب عبر مسام الى الارض ، تنفتح كفرزات إبر .] .

وتتواصل سرديات النص على هذا المنوال ، كاشفة عن خصائص المكان وتأثيراته على النماذج عبر مركزها الراوي . تتحول الامكنة الى أجواف تصهر كينونة الإنسان وتقهر ارادته . وكل ما يدور هو محاولة لتحدي ما هو مهدد للإنسان . فالنص كما تراه ، معني بالاثر والتاثير النفسي ، وتشكيل حالة خارقة ، وماحقة ، فالتاثير واضح في بنية الشخصية الجوانية ، والاستلاب تتضح صورته عبر إشكالية الوجود داخل معترك كهذا ، لا يسد مساحات السرد دخول جديد ، بقدر ما ينفتح على منافذ مشرعة جديدة ، وهي عبارة عن كوى النص المستقبلة والمشيدة ، لان النص في تشكله العام حاضر للإستقبال .

مركز الرؤيا

تتمركز قصة ـ لؤي حمزة عباس ـ حول عنوانها ـ الوجه ـ ، فهو ثريا مفردة ، تنشط متن النص ، وتمركز كينونته في البحث والتقصي ، ليس بمعنى الدأب على البحث التقليدي واختراقه صيرورة المكان ، بقدر ما هو بحث ذهني مستند على مجموعة علائق . فالعنوان بنية متنشطة داخل النص كالضوء الوافر ، وعبره تتجسد الثيمات المترشحة من الصور وانثيال الذاكرة بطراوة مفرداتها .

في النص ، وكما اعتاد القاص في قصصه الاخيرة في الاستفادة من بنية تركيب الازمنة على بعضها ، وتوليف المشاهد على هذا الأساس . مستخدماً جملة موحية ، بعيداً عن التفاصيل والشروحات ، والوقوف على ما هو مثير للنظر والتصور . إن النظر الى هامش الحياة ، هو محاولة لإحياء مركزها . ذلك لان نماذجه تلك ذات مساس دائم يفهم أحقيتها وقدرتها على ممارسة الحياة في الواقع ، لذا نجدها في النص تمارس فعلها كحيوات في ذهن سارد . وحيويتها من حيويته ، وهذا لا يعني هيمنة السارد على عالم هو خارج عالمه ، بل إنه يتعامل مع واقعها ، مازجاً كينونتها مع كينونته . لانها في الأساس تشكل جزءاً من رؤيته ، وتلقائية نظرته .

ان اسلوب الطرح عند ـ لؤي حمزة عباس ـ ، يستفيد من خصائص الفنون الاخرى ، إذ يمنح خصائصها لنصه ؛ مثل : التقطيع السينمائي ـ اللوحة التشكيلية ـ ، لكنه لا يترك أثراً فاصلاً لذلك ، بل تتماهى أداته السردية ، بآلية السرد الاخرى ، لتبرز خاصية ذاتية ، بمعنى لا يضحي بما هو قائم وأساسي لهوية نصه وانتمائه الى عائلة السرد . وهو في تجديده للمشهد ، ووصفه اياه يقرب الى المرشحة ، أي إن تواصل وفق الوصف والسرد عنده لا يهدف الى استدراج احساس الاخر على نحو درامي مثير ، بل يكتفي بترك الاثر ليس بالتكثيف في اللغة ، بل بترك الفراغ واختيار اللقطة السائدة ويحسن الإشارة . فلغة القاص في قصصه ما بعد ـ العبيد ـ وفي هذه القصة أيضاً ، محاولة لتشذيب اللغة القصصية من شوائب التوزع والتفاصيل ، لتأكيد صيرورة المشهد أو الظاهرة . فهو يعتمد السعي الى إحياء ما هو سهل ممتنع أولاً ومنح الاشارة قوة التعبير والدلالة ثانياً . فعلاماته في الاساس متصلة بهدوء بما هو خارج قشرة المشهد ، لانها توحي بما هو مخبأ أو غير مؤشر . فمثلاً استلاب الشخصية ، وحضور خصائص المكان ، وتغير وثقل الزمن ، لا يؤشرها اسلوب القاص ولغته بمباشرة ، بقدر ما يمنحها قدرة ذاتية معبرة . فقصة ـ وجه ـ تهيء نفسها من عتبتها المفتتح ، حيث تضعنا أمام البحث والتوقع بمعنى التوجس . ويكون تبدل الازمنة هو ما يملأ فراغات النص في الواقع . وهذا التبدل والانتقال بين الازمنة لا يكون غامضاً ، بل يتدرج ضمن بنية السرد والتسلسل المنطقي لسير الحدث . ثم ان العودة الى الزمن الحاضر مرهون بإمكانية السارد على إدراكه لإشباع مشهده في الماضي بما هو متصل بمشهده في الحاضر . بمعنى أن التوافق بين الازمنة مشروط بجدلية ذهنية ، لا أقول منظمة ، بل هي خاضعة للتسلسل المنطقي لمسرى الذهن عند السارد . كما وانه وهو في معرض استدعائه لمشهد الماضي لا يسعفه مشهده الاني بما هو مبهر صياغةً ، بل بما هو يخص المعنى العام ، فمتوالية نصه هنا ينتظمها ذهن قصصي يقظ ومؤثر ، مع المحافظة على مفهوم الاثر والتاثير عند القاص ، منطلقاً من فهم ظاهرة إحياء ماهو ضامر ومستتر وماضٍ غير مرهون بالقدرة الهائلة التي تثيرها الدراما الصاعدة ، والتراجيديا ، بقدر ما يمكن تحقيقه عبر وسائل قص وسرد ووصف هادئة ومختزلة وحيوية .

التكثيف والتركيز

لا شك أن جنس القصة القصيرة جداً ، فن صعب ، يحتاج الى موهبة ، حيث برع في كتابته القلة ، وكتب فيه الكثرة . غير إنه بقي على علاقة بشروطه ونظامه الداخلي . فهو فن أو جنس من الكتابة السردية ، يكتفي بمتشكله الذاتي ، ويحافظ على خاصيته السردية وقصص القاص ـ محمد سمارة ـ الثلاث دليل على خاصيات هذا الجنس . والقاص عُرف بممارسته الكتابة في هذا الضرب، من القص . وأجاد فيه . والقصص هذه ما يؤكد ويشير الى ان القاص ما زال محافظاً وحريصاً على شروط جنسه .

لقد اجتمعت النصوص الثلاثة على عناوين دالّة على محتوى متونها ، فهي تشكل بنيات متحولة ومتحركة . فـ ـ البدوي والصقر ـ إتصال مفردتين متآلفتين بنيئياً ومكملتين لبعضهما ، كما وان اشتغالهما داخل النص كان أساسياً وعلى مفارقة . فيما اشتغل عنوان ـ صيد ـ بالإشارة الى طبيعة الفعالية التي احتواها النص ، على العكس من عنوان النص الأول الذي أوحى برموز البيئة الصحراوية ، بينما الثاني تركز على الفعالية بنية وخاصية وايضاً أدى الى إحداث مفارقة . في حين يكون ـ صخور دموية ـ عنواناً موحياً بالقسوة والشراسة ، لكنه كناية عن شيء آخر في النص ، وهو تشبيه لكتل الغزلان المهاجمة أمام القنّاص ، وهو أيضاً يمنحنا مفارقة في المتن . عموماً أن عنواناته إشارية وتشكّل بنية أساسية ، دخلت حيزها في النصوص .

اعتمد القاص على خاصيات

النص ، مع التمييز كثيراً في ترك الاثر بالضربة ، التي دأبت البصيرة القصصية أن تنظر من خلالها الى الظواهر ومن وجهها الاخر — المعاكس. بمعنى التراجيدي المأساوي ، مجسدة ردود الفعل المعاكسة ، مختزلة المشهد من رؤيا إنسانية كبيرة. وأعتقد أن رؤيا القاص هنا انطلقت من مجموعة مفهومات في الحياة ، ومنها : إن الايجابي يحتوي على سلبيته ، والمنطقي على لا إنسانيته . أي الشيء ونقيضه . وما اختياره ثلاث حالات تخص القنص والصيد إلّا للتدليل على هذا المرمى . حاول فيها كنصوص أن يكثف المشهد أو الحدث ، آخذاً بنهايته وليس بمجرياته ، مؤدياً ايقاع نصه بلغة مختزلة ومكثفة . ليس على حساب نمو الحدث ، بل أنها لغة تنمي الحدث بسبب إتصالها بالمتلقي من جهة وبالمشهد من جهة اخرى . فليس هنالك زوائد أو شروحات فائضة ، ثم انه تعامل مع زمن إنحصر في الأداء الآني ، مع مراعاة الإيقاع الذي ينبغي ان يكون عليه النص هذا . عموماً حرص القاص على أن لا يفسد إيقاع نصه بضرب من الترهل ، سواء كان في اللغة أو في سير الحدث — اللقطة ، محافظاً على جملته بان تكون قصيدة موحية أو طويلة نسبياً ، تساوقاً مع ما يتطلبه المشهد أو اللقطات الصغيرة التي هي بمثابة وحدات في متوالية النص .

عموماً استطاع القاص أن يحافظ على بدن نصوصه ، فنجحت في التواصل مع الاخر. ثم إنه حرص على نهاياتها أو ضربات الاقفال الذي يتطلب أن تكون مؤثرة . لقد سار التكثيف والاختزال في النص الاول الى أن ينعكس الحدث فبدلًا من حصول البدوي على قنصه فاجأه الصقر ، في انه أصبح الفريسة له .

ويكون الصياد طعماً للنهر بدلًا من أن يمنحه صيداً وفيراً . كذلك صائد الغزلان ، لاقى حتفه بمداهمة الوعل مع قطيع الغزلان المهاجم .

ان قلب المعادلة هنا ، كان نابعاً من ذكاء قصصي ، لانه يحمل دلالاته الموضوعية .

وطأة الحرب .. وطأة الخراب الروحي

يطرح نص — آغافيني — مشاهد الحياة تحت وطأة القصف اليومي أثناء الحرب ، لذا فإنه ملتزم بما هو مؤثر ومصادر لحياة الناس . وتأثيراته على المكان. ولعل ما يكتب عن هذه الأجواء الدموية يتصل بهذا أو ذاك ليشكل معمار النص . لكن ما يلاحظ ان نص القاص — إحسان وفيق السامرائي — خضع لمهيمنة كهذه مجسداً قسوتها ، ليس من جانب المهول من واقع الحرب ووقعها ، بل الاكتفاء بما هو جانبي ، بمعنى اختيار زاوية ، ومثابات إنسانية ، يرمي من ورائها الوصول الى التأثير الاكبر .

فآغافيني — اسم لعجوز أرمنية ، تسكن — كمب الارمن — في مدينة البصرة . ولهذا المجمع السكّاني تميزه وأثر طقوسه اليومية ، ومواجهته للشارع العام ، وله خاصية على الرغم من مألوفيتها بجريان الزمان وتلاحق الاجيال ، الّا انه مكان ملفت للنظر من منطلق العلاقات الانسانية فيه ، وخاصية حياتهم ، ولانه مكان يحتوي القلّة ، لذا فتناوله في النص يضيف معنى .. مضافاً لنموذجه هذا .

فعنوان النص هو مركزه ، حيث تدور أحداثه حولها — آغافيني — ومتعلقاتها . وهو إشارة الى مقطع من سيرة العجوز وممارستها اليومية ، وعراقة وجودها وتأثيرها في الراوي والصبي ، إن الراوي هنا مشارك ، فما هو ساقط على نماذج القصة ساقط تأثيره عليه وانفعاله جزء من انفعالاتهم . وهذا ما رأيناه منه من فعالية ونشاط مشارك في النص .

القصة على الرغم من دخولها الى تأثيرات الحرب اليومية والمطروحة في نصوص الاخرين ، الّا إن القاص اختار منطقة إنسانية تداولت العلاقة بين الراوي والصبي من جهة ، والصبي والعجوز من جهة ثانية ، وجميع هؤلاء وعلاقتهم بالطيور التي بحوزة العجوز ، لذا فاختيار مركز الصراع أو العرض ، والتأثير ، اندرج على قراءة ومنطق وموضوعية .

فمنذ ابتداء النص ، نرى حضوراً لثيماته المطروحة ، كوصف حال الحي ، وحركة حيواته ، وهذا لم يشكّل ثقلًا عازلًا عن كينونة النص ، بل هو العتبة التي شرع منها للدخول ، حيث ركز على العجوز : [لقد هربوا من القصف ... لم يعد هنا من أحد ... لكنها ترفض الذهاب معهم [، هذا الرفض ارتبط بمكون أو متعلق آخر ، استطاعت العجوز أن تضعه بديلًا عن وحدتها ، ووحشة حياتها ، وهي الطيور .. وتكون العلاقة معها بمثابة علاقة صوفية ، أو بمستوى العلاقة بالابناء فهي [لا تفتح البرج الّا عندما يتوقف القصف] . لذا فالعلاقة هنا سببية ، لها صلة بالحياة والوجود . بمعنى وجود أي طرف يكون مسبباً مرهوناً بوجود الطرف الثاني . هذه الوشيجة لم تكن في النص لتشكل علاقة تربية لحيوانات ، بل هي البحث عن الاستقرار والشرعية النفسية ، مع براءة الطيور وطبيعة حياتها ودلالات وجودها . لذا فالعجوز — آغافيني — متعلقة بالطيور ليس على أساس ممارسة الهواية ، والبحث عن المتعة من مشاهدة منظرها طائرة أو فارشة أرض السطح أو — الحوش — بل انها فعل إيقاظ وملء حيز مفقود فيه الاثر لرمزٍ ما ، وسد الفراغ هنا و تعويض عن الدفء المفقود ، اذا ما علمنا انها تتذكر دائماً ما مر بها . وهو يشكل الكل لوعيها ونظرتها للحياة أو هو المهيمنة عليها : [لقد حبسوا قدميها ويديها سبعة أيام في نهر الثلوج ..... ماتت أمها ، أخذوا أخاها ، كانوا يأخذون الاولاد بعيداً .. !!] .

لذا — وكما ذكرنا — إن العلاقة بين العجوز والطيور هي علاقة تعويضية ، والقاص أكد على هذه الصلة ، ليس من خلال عرض مباشر لها ، بل استفاد من الصبي والراوي الذي كان بمثابة المرآة التي تعكس جزئيات العجوز والصبي عبر الراوي ، لا لتجسيد ما هو دعوي فقط ما يضرب على عصب الإحساس بالعلاقة . والراوي يبدو هنا متابعاً ومشاركاً وواصفاً لما يراه ، حيث يكون مجموع الصور موزعاً من التراكم المفضي الى الصورة الصقيلة للواقعة على النحو الاتي :

[— ستموت حماماتي من العطش .. !!

- حماماتك .. ! أصبحت تسرق طيور آغافيني .. ؟

— ستعطيني حماماتها عندما

تموت .] .

وهنا نلاحظ الصلة بين العجوز والطيور من خلال إحساس الصبي بها ، وشعوره بصلته بها وبالعجوز ، ليس بمعنى الإحتواء بل من باب الارث . فلا العجوز ترغب بمفارقة الطيور ولا الصبي قادر على الرسو قرب ناحيته . لكنه يكتفي بإيجاد صلته معها ، وهي صلة الرأفة والعطف على العجوز عبر تلبية حاجات الطيور — إن الصبي يدرك هذه العلاقة ، لذلك أقام صلته بها .

[تبكي أغـانيني .. !! الاولاد والبنات ماتوا من الجوع /

— حماماتي بحاجة الى نظافة ١٠٠٠ !/ لمحته يبكي على الدكة التي تفصل بيتها عن الطريق يتبادل وإياها الاحاديث .... يضحك أحياناً .. ومرات عديدة يمسح وجهه من الدموع ..] . لذا كان النص قد ركز بتداخل لا يشترط بناء متسلسلاً عن هذه الثيمة . وهي العلاقة الصوفية بين الإثنين ، وهذه الكائنات المسكونة بالهدوء والأسرار الروحية ودلالاتها الميثولوجية . والقاص في بناء نصه لم يعتمد منطقاً متسلسلاً لحدث متوالٍ ، بل اشترط في بنائه إيقاع القصف كممطل ، فتصاعد الإحساس ، واستنهضت المشاهد ، كان ذلك عبر ما كانت تضفيه حالات القصف من استفزاز ، الاحاسيس والرؤى ، واستنهاض خسارات الماضي .. ومتغيرات المكان ، بمعنى تنفيد الإرث والتاريخ .

المخيلة والتماهي

في قصة — كليزار أنور — تنتظم من عنوانها — رياض النور — ، باتجاه عرفانية واضحة ، ولا نقصد هنا الدخول في تفاصيل مثل هذا العالم ، بقدر ما يأخذ منه النص شيئاً يفيد الواقعة ، سواء أكانت في ذاكرة وذهن مشتغل ، أم في واقعة ماثلة ، او مجموعة ردود أفعال ، فالعنوان مشير الى الانفتاح على مكان خيالي ، مضاء ، ليس بوجود كلمة — النور — كدلالة ، بل من منطلق استقلالية مفردة — رياض — وما تعنيه ، كمثيل — رياض الجنة — . لذا فرياض النور جزء من مكان يوتيبي عرفاني ، أخذ خصائصه من مكان كلي — علوي ، متخيل بمعنى غير مرئي أو حسي ، بل يأتي التخيل من انعكاس ما ورد في المتون العرفانية والمقدسة كالقرآن المجيد مثلاً ، حيث أسس المكان تصوراً وانعكاساً ومعتقداً . لذا فالجزء هنا اشتغل من منطلق الكل ، آخذاً بنظر الإعتبار ثنائية مهمة كالآتي :

ثنائية الانوثة والذكورة وتمركزها في النص بتناوب متوالٍ ، لا باعتبارها سلطتين متعديتين على بعضهما هيمنةً وعسفاً وتبادلاً للأدوار التاريخية ، بل هنا اشتغلت سلطة العلاقة المكملة على نحو :

هذه الاطراف هي النماذج المتحركة للنص . فلو لاحظنا عبر سياق النص ان الأب في علاقته بالراوية ، علاقة تتجاوز الابوة الى علاقة هي مزيج من ذلك ومن الأساس الروحي المترشح من طبيعة شخصية الاب التي انعكست على ابنته . وقد رشح النص الكثير من المؤشر القليل لمثل هذه الخصائص والصفات . إن هذا المتعلق العرفاني استدعى حالة التوحد مع النفس ، لحظة حصول انقطاع حسّي بالاب . وقد لازم الإحساس هذا الفتاة ، ليس من باب الحزن على مفقود ، بقدر ما هو سمو في الشعور الصوفي ازاءه وازاء ظلاله العرفانية ، حيث ظهر في النص على انه مريد وقائد روحي ، مما أنتج ذلك حالة من التعلق بالمتخيل ثم بالمرتقب ، خاصة تأكيد الراوية على ان [الموت هو بداية حياة اخرى] . لذا كان حضور الأب — الذكر — حضوراً دائماً في مجلس التوحد مع النفس — الراوية — الانثى — . يقابل هذه الصورة صورة تعويضية ، هو موت شجرة ، الفُل — التي زرعها الاب في حياته ، والذي يجدد الحياة ثانية هو ظهور الرجل عبر رسالته الغامضة . اقترن في حضور صوته حدوث بوادر الحياة في شجرة الفُل . وما كان من مجريات اللقاء به إلا الدليل على البحث عن صفات معينة اكدتها الراوية ، فان ذكرها يؤكد حقيقتين ، أولاهما : شروط وخصائص الرجل وثانيهما : تعلقها به دون الاشارة إلى ذلك ، وكالآتي :

[اضطرب في داخلي شيء عندما التقت عيوننا ، فقد لمحت القوة والجرأة فيهما .] وهنا واضح أمر الانتظار والتشوق والتعلق اللاحق به ، ثم : [مشينا معاً ، مدّ يده يدعوني للجلوس ، فجلست وجلس بقربي ، لم أشعر بالغربة قط ، ولا هو ..... وكأننا نعرف بعضنا منذ ألف عام] .

[رجل ذكي ، تبدو عليه إمارات الطيبة والنبل ...... ويتمتع بحضور طاغ وشخصية آسرة جذابة .] .

[واكتشفنا .. ما نحن إلّا وجهان لعملة واحدة !] .

وغير ذلك الكثير ، لكن ما تؤكده أن هذه الخصائص كانت من متعلقات ذهن الراوية وتشوقها ، وهي مرتبطة جدلياً بالمثل من الخصائص عند الأب . فالإكتمال في نظر الفتاة كان قد توفر عليه الأب الراحل ، واستعادة هذه الصفات والخصائص في الرجل الحاضر ، لذا فإن موازين الترقب والاختيار ، تمت على قياس خصائص الأب . وما الإشارة الى — ألف عام — ألّا أولًا : المتعلق التاريخي الدال على صفات الإنسان المكمل روحياً ، وثانياً : تمثل ذلك في صورة الاب ، والخلاصة هو حضور البديل المثل .

من هذا المنطلق تحققت ثنائية الذكورة والانوثة ، ليس من باب التناصر بل من باب اجتماع الصفات والتكميل والاكتمال . يبقى لابد من الإشارة الى أن النص في بنائه اعتمد على التقطيع والسيناريو دون إحداث المقاطع المنفصلة ، بل من بنية الانتقال بين الأزمنة بسببية حسّية لم تخل بمجرى النص بسبب أن القاصة اختارت لنصها اسلوباً سهلًا ومناسباً ، ولغة شفافة تنم عن تشبع روحي . أما الشكل العام فإنه بنى وحداته على متوالية حدثية منها ذهنية واخرى واقعة .

الاب الراحل ← الانثى المتوحدة مع نفسها ← شجرة الفُلّ ← الرجل صاحب الرسالة .

نامية ↙ ميتة ↓ شجرة الفُلّ نامية